

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za talijanistiku

Diplomski studij

Il problema dell'ineffabilità nella "Commedia"
dantesca

Diplomski rad

Studentica: Mateja Marić

Mentorica: dr. sc. Morana Čale, red. prof.

Zagreb, listopad 2015.

INDICE

1. INTRODUZIONE:.....	3
2. L'INEFFABILITÀ NEL <i>CONVIVIO</i>	4
3. L'INEFFABILITÀ NEL <i>PARADISO</i>	8
a. La costruzione del <i>Paradiso</i>	24
b. Elementi poetici e narrativi	29
i. I paragoni	32
ii.Drammatizzazione	42
iii. La scelta delle parole	48
iv.Descrizioni delle emozioni invece delle visioni.....	53
4.CONCLUSIONE:.....	56
5.BIBLIOGRAFIA:.....	57
6.SITOGRAFIA:	58

1. INTRODUZIONE:

Il tema scelto per questa tesi è il problema dell'ineffabilità nella *Commedia* dantesca. Grazie alle ricerche dell'opera dantesca compiute finora, si è visto che esso è una fonte inesauribile di possibili ricerche ed idee nuove.

Nel vocabolario Treccani, l'*ineffabile* si definisce come quello “Che non si può esprimere o manifestare con parole”¹. Nel vocabolario è spiegato che l'*ineffabile* in senso proprio si usa raramente, mentre l'uso figurativo è più frequente e si riferisce ai sentimenti, stati d'animo e qualità spirituali.² L'oggetto dell'interesse di questa tesi è il significato proprio. Più precisamente, ci si dedica alle riflessioni di Dante sull'ineffabile e sull'ineffabilità.

In questo senso, si parte dal *Convivio* di Dante, cioè dal commento della canzone *Amor che nella mente mi ragiona*, dove l'autore menziona ed elabora il problema dell'ineffabilità. Elaborando i suoi commenti alla canzone, Dante cerca di spiegare perché gli è tanto difficile descrivere ciò che lo motiva e ciò che sente pensando a Dio, ad amore, a Beatrice. Perciò, quest'analisi inizia dalla canzone *Amor che nella mente mi ragiona* per procedere più facilmente alla lettura dei canti della *Commedia*.

Nel seguito, lo studio del modo in cui il poeta concepisce il problema permetterà di procedere all'analisi dell'argomento nell'ambito della *Commedia*, più specificamente, nel *Paradiso*. In questa tesi, si è deciso di analizzare l'ultima cantica del poema, perché Dante stesso, descrivendo l'Empireo, “avvicinandosi” al Sommo Bene, spesso richiama l'attenzione sul fatto che non è capace di trovare le parole giuste per descrivere ciò che “vede”.

Per quest'analisi, i commenti critici di dantisti diversi, come Teodolinda Barolini, Jeremy Tambling, John Freccero, Sara Fortuna, Manuele Gragnolati, Douglas Hedley, Luigi Tonelli, Giuseppe Ledda ed altri, sono stati molto utili. Grazie ai loro studi dettagliati, si poteva affrontare il problema dell'ineffabilità nel *Paradiso*.

¹ <http://www.treccani.it/vocabolario/ineffabile/>

² Cfr. *ibid.*

2. L'INEFFABILITÀ NEL CONVIVIO

Il *Convivio* di Dante è composto di quattro canzoni e quattro trattati legati alle canzoni. Nel primo trattato, Dante spiega le sue ragioni per scrivere di sé e scopre al lettore che il vero messaggio delle sue canzoni è nascosto sotto allegoria. In più, tratta le differenze tra il latino e il volgare, e spiega la sua inclinazione e il suo amore per il volgare. Nel secondo trattato, il poeta fa la famosa presentazione dei quattro modi di interpretare un'opera d'arte, cioè, quattro sensi possibili che si possono trarre da un testo letterario. Si tratta dei sensi letterale, allegorico, morale ed anagogico. Nel *Convivio*, Dante si riferisce spesso a questa classificazione. Nel terzo trattato, che comincia con la canzone *Amor che nella mente mi ragiona*, l'autore scrive elaboratamente sulle difficoltà che affronta cercando di esprimere con le parole i suoi sentimenti per l'allegorica donna amata, cioè per la Filosofia. Nel quarto trattato, Dante rinuncia allo stile allegorico. Alla differenza delle altre canzoni, qui è più facile ricavare il suo messaggio dal testo. In questo trattato, il poeta parla di ciò che, secondo lui, è la nobiltà vera.

Per l'argomento di cui ci occupiamo, il trattato più interessante è il terzo, cominciando con la canzone *Amor che nella mente mi ragiona*. Nella canzone, Dante descrive l'amore che sente per una donna. Più precisamente, egli descrive come gli è difficile trovare le parole giuste per cantare ed esprimere tutto ciò che sente per lei. In più, è difficile trovare le parole con cui potrebbe descrivere questa donna. Nei versi seguenti si vede già la preoccupazione o qualcosa che sembra essere la scontentezza del fatto che non ci siano parole abbastanza degne per descrivere l'Amore:

Però, se le mie rime avran difetto
ch'entreran ne la loda di costei,
di ciò si biasmi il debole intelletto
e 'l parlar nostro, che non ha valore
di ritrar tutto ciò che dice Amore.
(*Convivio*, III, vv. 14-18)³

Dante procede lodando la donna amata, dicendo che il suo essere piace anche a Dio, così che Dio stesso fa crescere le virtù di questa donna, la Sua potenza in lei (cfr. *Convivio*, III, vv. 27-29.) In seguito, si vede che l'autore ritiene che questa donna dovrebbe essere un esempio,

³ Edizione di riferimento: Dante Alighieri, *Convivio*, in *Tutte le opere*, a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1993.

un modello, alle altre donne. Il poeta compara questa donna a un raggio di sole, per tutte le virtù che lei ha e tutti i sentimenti che provoca in lui. Da un altro lato, com'è difficile guardare verso il sole, così riesce difficile a Dante guardarla e parlare di lei:

Cose appariscon ne lo suo aspetto,
che mostran de' piacer di Paradiso,
dico ne li occhi e nel suo dolce riso,
che le vi reca Amor com'a suo loco.
Elle soverchian lo nostro intelletto
come raggio di sole un frale viso:
e perch'io non le posso mirar fiso,
mi convien contentar di dirne poco.
(*Convivio*, III, vv. 55-62)

Ciò nonostante, il soggetto lirico vuole parlare di lei proprio perché questa donna lo ispira. Procedendo al commento della sua canzone, Dante fa un'introduzione spiegando che sentiva per questa donna un amore così immenso che non soltanto provava un grande affetto per lei, ma anche per tutti che erano in qualche modo legati a lei. Pensando sempre di più alla donna amata, ha capito di non essere completamente padrone del suo ragionare: "E avvegna che poca podestate io potesse avere di mio consiglio, pure in tanto, o per volere d'Amore o per mia prontezza, ad esso m'accostai per più fiate, che io deliberai e vidi che, d'amor parlando, più bello ne più profitabile sermone non era che quello nel quale si commendava la persona che s'amava."⁴ In più, il poeta si ritiene inferiore alla donna lodata. Dalle sue parole sembra emergere una sorta di modestia quando dice: "Per che io, considerando me minore che questa donna, e veggendo me beneficiato da lei, [proposi] di lei commendare secondo la mia facultade, la quale, se non simile è per sé, almeno la pronta voluntade mostra (ché, se più potesse, più farei), e così si fa simile a quella di questa gentil donna."⁵ Secondo le sue parole, il commentatore non si ritiene capace di cogliere con i suoi testi la bellezza di questa donna né tutto quello che ammira, pensando a lei. Tuttavia, si sforza di provare a trovare e scegliere le parole e le espressioni giuste. A causa del tema che tratta in questa canzone, il poeta menziona l'ineffabilità che abborda, sin dal proemio e anche all'inizio del commento alla sua canzone: "Che prima si tocca l'ineffabile condizione di questo tema; secondamente si narra la mia insufficienza a questo perfettamente trattare: e comincia questa seconda parte: *E certo e' mi*

⁴*Convivio*, III, I, 1.

⁵*Convivio*, III, I, 2.

convien lasciare in pria; ultimamente mi scuso da insufficienza, ne la quale non si dee portare a me colpa: e questo comincio quando dico: *Però, se le mie rime avran difetto.*”⁶

Il tema dell’ineffabile si elabora nel seguito del suo commento, dove il commentatore presenta due tipi d’ineffabilità, “le due ineffabilitadi”, quello che gli “(...) conviene lasciare per povertà d’intelletto molto di quello che è vero di lei (...)”, e il fatto che sente la propria insufficienza, nel senso che la sua lingua è incapace di tradurre quello che la sua mente concepisce (cfr. *Convivio*, III, IV, 1). Secondo lui, il maggior problema è la mancanza di parole che siano degne di lei e perciò gli è difficile lodarla pienamente, come vorrebbe. Dante spiega che i pensieri, la mente, possono andare a certi luoghi, immaginare certe cose ma il problema consiste nel trasmettere tutte queste idee tramite la lingua, le parole: “Però, se le mie rime avran difetto, escusomi da una colpa de la quale non deggio essere colpatto, veggendo altri le mie parole essere minori che la dignitate di questa; e dico che se difetto fia ne le mie rime, cioè nelle mie parole che a trattare di costei sono ordinate, di ciò è da biasimare la debilitade de lo’ntelletto e la cortezza del nostro parlare: lo quale per lo pensiero è vinto, sì che seguire lui non puote a pieno, massimamente là dove lo pensiero nasce da amore, perché quivi l’anima profondamente più che altrove s’ingegna.”⁷

In altre parole, le due “insufficienze” che Dante percepisce in se stesso, sono l’insufficienza del suo intelletto, che non gli permette di descrivere la donna amata completamente, mentre la seconda insufficienza è quella della sua capacità espressiva, cioè la sua lingua, che non riesce a tradurre interamente neanche quello che vede. Nel suo testo, *Le due ineffabilitadi del Convivio*, Margherita De Bonfils Templer attribuisce il nome dell’inintelligibilità alla prima “ineffabilitade” di Dante, e il nome dell’impotenza espressiva alla seconda “ineffabilitade”.⁸ L’autrice presta attenzione anche alla distinzione dantesca tra la ragione e l’intelletto. Elaborando il tema dell’ineffabile nel *Convivio* dantesco, l’autrice menziona che lo stesso tema fu trattato anche da parte del filosofo francese, Guglielmo di Conches. Nello stesso modo in cui Dante parla della donna allegorica, di Conche tratta l’insufficienza umana nell’intendere e definire Dio. Di Conche tematizza inoltre i limiti delle capacità espressive umane nell’esprimere anche quello che si è intellettualmente concepito intorno al Creatore.⁹ Secondo Margherita De Bonfils Templer, Dante poté trovare il termine *ineffabile* nei testi dei mistici latini, con la connotazione mistica. Ma, a differenza dei mistici

⁶*Convivio*, III, II, 1.

⁷*Convivio*, III, IV, 1

⁸ Cfr. Margherita De Bonfils Templer, *Le due ineffabilitadi del Convivio*, in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, No. 108, Dante Society of America, pp. 67-78, p. 68.

⁹*Ibid.* pp. 69-70.

latini, nelle opere di Dante, la connotazione mistica è assente.¹⁰ Secondo la studiosa: “L’assenza di connotazione mistica del topos dell’ineffabile, e la connotazione gnoseologica dello stesso o piuttosto delle due ineffabilità dantesche è evidenziata, dal loro collimare con la problematica relativa alla conoscenza della prima materia. Ciò che abbaglia l’intelletto umano non è solo Dio e gli intelligibili, ma la stessa prima materia.”¹¹ Le idee di Margherita De Bonfils Templersono rilevanti non soltanto a proposito del *Convivio*, ma anche al *Paradiso*. Nel *Paradiso*, Dante narratore racconta gli incontri di Dante personaggio con le anime beate e i santi del Paradiso, avvicinandosi sempre di più al Sommo Bene. Nel *Convivio*, Dante commentatore si riferisce a Dio come all’*ineffabile sapienza* (*Convivio*, III, v, 5). In questo contesto, la tematica del Paradiso figura come un terreno fertile per il discorso dell’ineffabilità, siccome Dante narratore può trovare cose inintelligibili o difficili da tradurre ad ogni passo. Anche l’autrice, alla fine del suo testo, segnala che la problematica dell’ineffabile è ripresa nei primi versi del *Paradiso*.¹²

Con questa piccola esposizione sull’ineffabile nel *Convivio*, si voleva fare un’introduzione all’analisi dei canti del *Paradiso*. Avendo visto come Dante definisce l’ineffabile, si può procedere alla ricerca di tale motivo nei canti del *Paradiso*. In più, si cercheranno anche i modi in cui l’autore “vince” l’ineffabilità, cioè come riesce ad esprimere ciò che si considera impossibile o molto difficile da esprimere e da descrivere.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹¹ *Ibid.*, p. 72.

¹² Cfr. *ibid.*, p. 74.

3. L'INEFFABILITÀ NEL PARADISO

Il problema dell'ineffabilità risale ad epoche anteriori. Come si vede dal saggio di Margherita De Bonfils Templer, già Guglielmo di Conches trattava questo tema prima di Dante. Nell'*Enciclopedia Dantesca* si legge che "L'ineffabilità della *visio mystica*, o di parte di essa, è topos caratteristico della mistica medievale (...)".¹³ Da questo risulta che si tratta di un tema che interessava generazioni di pensatori, tra cui si annovera Dante.

Quando Dante usa il termine "ineffabile", o qualche sinonimo di questa parola, di solito si riferisce a Dio, come si vedrà dagli esempi in seguito. Se il poeta non si riferisce a Dio quando definisce qualcosa come "ineffabile", si tratta in questi casi di qualcosa o qualcuno strettamente legato in qualche maniera a cose divine.¹⁴

Nel *Paradiso*, al lettore è confidato che i fenomeni che Dante personaggio "vede" in questi cieli non si possono rappresentare con le parole conosciute, perché manca sempre qualcosa per capire la sua visione, o, più precisamente, la sua ideazione. Così, Dante narratore esprime spesso la sua mancanza di capacità necessaria per raffigurare, per esempio, la bellezza di Beatrice, che aumenta da un cielo all'altro, o il bellissimo canto che si sente nei cieli del Paradiso, o, alla fine, il volto di Dio.

Anche se, nel *Convivio* e nella *Commedia*, l'autore si lamenta di questa incapacità, egli offre sempre qualcosa al lettore. Anche queste sue soluzioni o, piuttosto, le immagini scelte per combattere l'ineffabilità saranno tema di quest'analisi.

In tutta la *Commedia*, si leggono creativi paragoni di quello che Dante personaggio vede durante il suo pellegrinaggio con qualcosa della vita conosciuta, con qualcosa che si può, o si poteva vedere al suo tempo, se ci si guardava intorno, se si presta attenzione alla natura, alle tradizioni di una società, agli eventi storici ecc. Il *Paradiso* non è un'eccezione – il poeta si serve di paragoni molto verosimili e vivaci, che possono facilmente ravvivare l'immaginazione del lettore. Nell'analisi che segue, si vedrà l'elenco di tali similitudini più rilevanti. Per esprimere ciò che ha immaginato, Dante ricorre anche a dettagliate descrizioni di fenomeni astrologici, alla teologia, agli insegnamenti di San Tommaso, San Agostino, San Benedetto, Pier Damiano, San Bernardo ecc. *La Bibbia*, *L'Eneide*, *Le Metamorfosi* sono una fonte inesauribile di analogie e di lezioni con i quali Dante crea il tessuto del suo poema.

¹³*Enciclopedia Dantesca* 3 (Fr-M), direttore generale Vincenzo Cappelletti, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1971, p. 429.

¹⁴Cfr. *ibid.*

Per avvicinare le idee create al suo lettore, Dante ricorre anche a simboli diversi, che approfondiscono il messaggio del testo. Il poeta sceglie con cura le parole atte a intensificare l'effetto di un certo incontro nei cieli del *Paradiso*, o ad accentuare qualche sua idea espressa nei canti. Il suo stile, gli elementi narrativi di cui si serve, corrispondono di solito all'ambiente di un certo cielo, o al carattere dei personaggi che il pellegrino incontra.

Anche se si possono percepire tanti modi o tante tecniche che usa per esprimere quello che è ritenuto inesprimibile, Dante narratore insiste sull'ineffabilità di fenomeni che il pellegrino vede, delle bellezze che vede o sente, o della sublimità di quello per cui sente ammirazione. Dante è, come ritiene Teodolinda Barolini, "(...) il sommo realista, preoccupato di rendere la realtà e la 'surrealtà' con il linguaggio, 'sì che dal fatto il dir non sia diverso'".¹⁵ Il tema del suo poema è un viaggio, o un pellegrinaggio, attraverso i tre regni di oltretomba – si tratta dunque dell'oggetto della sua fede. Poiché il narratore racconta come se questo viaggio fosse vero, non deve sorprendere il fatto che si "scusi" al lettore per la sua inabilità di dare un verosimile ritratto di quello che il pellegrino vede. Le menzioni di questa sua inabilità si rinvencono in diversi canti del *Paradiso*, ed è possibile che siano la manifestazione dell'umiltà del narratore davanti a un tema così sublime e così importante per un fedele. L'altra possibilità potrebbe essere il tentativo di rafforzare l'effetto che certe scene del *Paradiso* dovrebbero suscitare nel lettore. Dante narratore si serve spesso delle descrizioni di qualcosa di bellissimo che uno può vedere o sentire intorno a sé (fenomeni naturali, bellezza delle persone, della poesia o della musica) solo per dire che quello è poco in paragone con quello che il pellegrino ha visto o sentito nel *Paradiso*. Secondo Teodolinda Barolini, "(...) Dante usava consapevolmente i mezzi della finzione letteraria – le strategie poetiche e narrative – al servizio di una visione che ritiene vera, creando in questo modo un ibrido che definiva un 'ver c'ha faccia di menzogna' (*Inf.* XVI 124)."¹⁶ Creando questo mondo d'oltretomba, il poeta è così convincente che non sorprenda che tanti pensatori, critici e lettori in generale, siano indotti a pensare che Dante davvero avesse fatto questo pellegrinaggio. Poiché l'autore non nasconde che sta ricreando la parola di Dio,¹⁷ sembra plausibile l'affermazione di T. Barolini che "(...) in Dante, l'atteggiamento profetico è indissolubilmente legato alla preoccupazione del poeta di raggiungere la mimesi suprema."¹⁸ Per arrivare a tale mimesi suprema, il poeta deve usare tutti gli elementi narrativi e poetici che possono essergli

¹⁵ Teodolinda Barolini, *Dante e la creazione di una realtà virtuale: realismo, ricezione e le risorse della narrativa in La 'Commedia' senza Dio*, Feltrinelli, Milano, 2003, pp. 11-35, p. 9.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

d'aiuto. Ogni dettaglio che sceglie deve essere in funzione del poema. Dante è, come ogni poeta, soggetto alle esigenze della forma, ma il suo genio lo rende abile a camuffare il fatto che la forma può dettare le scelte poetiche.¹⁹ In più, "(...) egli ideologizza la forma in modo tale da riuscire a sviare la nostra attenzione dalla forma all'ideologia da cui dipende."²⁰

Se Dante riesce di "ingannare" i suoi lettori, inducendoli a credere che egli abbia descritto, invece che creato, il mondo d'oltretomba, si può dire che si è avvicinato alla mimesi suprema.

Certamente, il tema che il poeta decide di trattare in questo poema è molto esigente. Si tratta di un tema di cui s'interessavano molti autori prima e dopo di Dante. Nelle mitologie e nell'*Eneide*, l'opera che affascina e ispira il poeta, si menziona la visita al mondo d'oltretomba. Tuttavia, nella sua opera, Dante personaggio non soltanto visita brevemente una parte di quel mondo, ma lo percorre intero - dalla parte più bassa a quella più alta. Descrivere un tale viaggio è una grande sfida, e il narratore ne è cosciente. Nel *Paradiso* si riscontrano le sue invocazioni alle Muse, alla costellazione dei Gemelli, a Dio, dai quali il narratore chiede aiuto per poter esprimere ciò che desidera esprimere, per riuscire in questo suo disegno. È particolarmente esigente la descrizione del Paradiso, che dovrebbe essere un luogo (o, uno stato) più sublime di qualsiasi altro che si potesse vedere (o provare) in Terra. Si può costatare anche che l'altro suo incarico sia simile a quello del *Convivio* – se la sua vasta conoscenza della teologia è un pane, e i fedeli semplici ne hanno fame, l'autore offrirà i pezzi di questo pane a loro. Il poeta è cosciente del suo talento e della complessità di questo tema, come si può vedere dai versi del canto I del *Paradiso*:

Poca favilla gran fiamma seconda:
forse dietro da me con migliori voci
si pregherà perché Cirra risponda.
(*Par. I*, vv. 34-36)²¹

In questi versi si rileva la sua coscienza di essere il primo che ha provato a descrivere tutto il mondo d'oltretomba. Come fa notare Luigi Tonelli, "Dante ha precisa coscienza delle enormi difficoltà che presenta l'impresa d'affrontare in pieno l'ineffabile, con la descrizione, rappresentazione e liricizzazione del Paradiso, come sede, o piuttosto come momento spirituale appunto dell'ineffabile."²² Anche se la descrizione del Paradiso presenta una grande sfida, il poeta impiegherà tutti i mezzi con cui dispone per illustrare la sua ideazione di questo

¹⁹ Cfr. op. cit., p. 31.

²⁰ *Ibid.*, p. 31.

²¹ Edizione di riferimento: Dante Alighieri, *Divina Commedia; Paradiso*, in *Tutte le opere*, a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1993.

²² Luigi Tonelli, *L'ineffabile nella «Divina Commedia»* in *Dante e la poesia dell'ineffabile*, G. Barbera Editore, Firenze, 1934, pp. 139-204, p. 170.

mondo. L. Tonelli osserva: “Ma, dotato [Dante] d’un’incomparabile forza di poesia, non si lascia schiacciare, e nemmeno intimidire, da tali difficoltà. Si direbbe, anzi, che, quanto più arduo sia il suo compito, tanto più felice e potente si faccia la sua poesia.”²³ La sua audacia e l’idea di essere il primo a intraprendere quest’impresa sono approfondite nel canto II, dove il narratore paragona se stesso con Giasone, la sua impresa con un viaggio in nave, e gli sforzi dei suoi lettori con quelli dei navigatori chelo seguono in navicella:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d’ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché, forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.

(...)

Voi altri pochi, che drizzaste il collo
Per tempo al pan de li angeli, del quale
Vivesi qui ma non sen ven satollo,
metter potete ben per l’alto sale
vostro navigio, servando mio solco
dinanzi a l’acqua che ritorna eguale.
Que’ gloriosi che passaro al Colco
Non s’ammiraron, come voi farete,
quando Iason vider fatto bifolco.

(*Par. II*, vv. 1-6, 10-18)

In questi versi, Dante narratore esprime l’idea o lo scopo del intero viaggio del pellegrino, della sua impresa. Il pellegrino ha deciso di andare dove nessuno è andato, e nello stesso tempo, il narratore ha deciso di scrivere di un tema di cui nessuno aveva scritto così. A questi versi si riferisce John Freccero nella sua opera *Dante: Poetics of conversion*, quando afferma: “Just as, within the fiction of the poem, the pilgrim’s course is privileged beyond the aspiration of ordinary men, so in its final course the poem accomplishes what no other poet had ever dared. Throughout the *Divine Comedy*, the metaphor of the ship serves to describe both the pilgrim’s journey and the progress of the poem: on both counts, Dante can refer to

²³*Ibid.*

himself as a new Jason, who returns with the Golden Fleece that is at once the vision of God and the poem that we read.”²⁴

Dante sa che questo è un tema che esige una buona preparazione e tanti studi per poter rappresentarla degnamente. Come descrivere il Paradiso? Come descrivere Dio? Come descrivere i sentimenti che uno prova essendo nelle sfere celesti? L’uso di elementi poetici gli accorda l’abilità di fare queste descrizioni. Tuttavia, dalle parole del poeta si vede che è molto difficile descrivere lo stupore e l’ammirazione che uno sente davanti al sublime, come lo è, in questo caso, il Paradiso. Nello stesso tempo, la sua poesia, le parole e le immagini che sceglie dovrebbero suscitare queste sensazioni nel lettore. La difficoltà di illustrare queste visioni e questi sentimenti cresce verso la fine del poema. Così, negli ultimi canti, Dante narratore più che mai insiste sull’ineffabilità di quello che il pellegrino vede, avvicinandosi al Sommo Bene. Secondo John Freccero, “In the last part of the poem, the pilgrim’s vision is transformed until it no longer has need of any representational media whatever in its communication with the absolute. The technical problem involved in finding a stylistic correspondence to this transformation reaches insoluble proportions by the poem’s ending, for it demands straining the representational value of poetry to the ultimate, approaching silence as its limit.”²⁵

Verso la fine del poema, il narratore si rivolge al lettore con la spiegazione che quello che il pellegrino sperimenta in alcuni cieli oltrepassa le esperienze umane e che perciò non è possibile di illustrarlo. In questi casi, Dante narratore spiega al lettore che salterà questa parte. Nel canto XXIII si trova un esempio, dove il poeta voleva dipingere la bellezza di Beatrice:

Se mo sonasser tutte quelle lingue
che Polimnia con le suore fero
del latte lor dolcissimo più pingue,
per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto facea mero;
E cosí, figurando il paradiso,
convien saltar lo sacro poema,
come chi trova suo cammin riciso.
(*Par.* XXIII, vv. 55-63)

²⁴ John Freccero, *An Introduction to the Paradiso*, in *Dante: The Poetics of Conversion*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1997, pp. 209-220, p. 209.

²⁵ *Ibid.*, pp. 210-211.

Nel canto seguente, Dante narratore tenta di illustrare i cerchi dentro i quali si trovano i santi, che circondano Beatrice. Più precisamente, il narratore si riferisce al loro canto, così bello che non riesce a trovare un degno paragone che sia conosciuto alla solita esperienza umana:

Di quella ch'io notai di più carezza
vid'io uscire un foco sì felice,
che nullo vi lasciò di più chiarezza;
e tre fiate intorno di Beatrice
si volse con un canto tanto divo,
che la mia fantasia nol mi ridice.
Però salta la penna e non lo scrivo:
ché l'immagine nostra a cotai pieghe,
non che 'l parlare, è troppo color vivo.

(*Par.* XXIV, vv. 19-27)

Nel canto XXVII, al sentire il canto di Gloria a Dio dei santi, il narratore esprime l'incanto che esso gli provoca, descrivendolo come ineffabile:

Oh gioia! oh ineffabile allegrezza!
oh vita intègra d'amore e di pace!
oh senza brama sicura ricchezza!

(*Par.* XXVII, vv. 7-9)

In questi versi, anche la ripetizione dei punti di esclamazione rafforza l'espressione della sua allegria. Tranne “ineffabile”, il narratore non sceglie di usare nessun altro aggettivo che possa rendere l'idea della sua allegria. Nei canti precedenti, il poeta ricorre a diverse e bellissimesimilitudini, ma come il pellegrino si avvicina alla sua destinazione, alla fine del suo viaggio, gli aggettivi con cui si descrivono le cose o i fenomeni terreni non bastano. Questo cambiamento si può intendere come un tentativo di Dante poeta di rafforzare l'effetto dei suoi versi, di dare alle sue parole e alle sue immagini qualcosa di desiderabile – per sentire quest'allegria, sarebbe necessario pervenire al Paradiso, perché le sue parole fanno capire che niente in terra potrebbe provocare l'allegria che il viandante ultraterreno ha sentito lassù.

Nei canti che seguono, le visioni che il poeta caratterizza come ineffabili si moltiplicano. Durante il suo percorso del Paradiso, come il pellegrino si sposta da un cielo all'altro, il narratore afferma che Beatrice diventa sempre più bella. Alle soglie dell'Empireo, Beatrice è così bella che, neanche se tutte le lodi che Dante ha cantato di lei si accumulassero, non potrebbero ancora rappresentare fedelmente la sua bellezza. In questi versi, il poeta afferma di essere arrivato ai limiti delle sue capacità espressive. Il poeta suggerisce ai suoi lettori di

credere che soltanto Dio, il fattore di Beatrice, possa goderla appieno. Dante narratore ancora una volta sceglie di tralasciare anche questa descrizione, perché sembra impossibile trasmetterla in parole:

Se quanto infino a qui di lei si dice
fosse conchiuso tutto in una loda,
poca sarebbe a fornir questa vice.
La bellezza ch'io vidi si trasmoda
non pur di là da noi, ma certo io credo
che solo il suo fattor tutta la goda.
Da questo passo vinto mi concedo
più che già mai da punto di suo tema
soprato fosse comico o tragedo:
ché, come sole in viso che più trema,
così lo rimembrar del dolce riso
la mente mia da me medesmo scema.
(...)
Cotal qual io la lascio a maggior bando
che quel de la mia tuba, che deduce
l'ardua sua matera terminando(...)
(Par. XXX, vv. 16-27, 34-36)

Nel canto XXXI, il pellegrinorimane muto davanti alla bellezza della Candida Rosa. Dante personaggio è meravigliato non soltanto dalla bellezza di questa parte del Paradiso, ma anche perché ha compiuto questo viaggio dal mondo terreno al cielo più alto. Gli sembra opportuno soltanto tacere e godere questa visione.

Finalmente nel canto XXXIII, il pellegrino arriva alla sua destinazione. Anche se, grazie all'aiuto di S. Bernardo e la Vergine, il pellegrino può penetrare con sguardo nell'ultima visione, il narratore commenta che la pienezza di questa esperienza non si può tradurre in parole. Secondo Giuseppe Ledda, "Superata quindi ogni limitazione e ogni possibilità di scacco per la vista del pellegrino, i diversi momenti della *visio Dei*, la cui rappresentazione richiede naturalmente l'uso della retorica dell'iperbole e della topica dello scacco, saranno scanditi dagli interventi del poeta che dichiarerà, nelle diverse fasi con diversi gradi e modalità, l'indicibilità di quanto visto del pellegrino."²⁶ Così, il narratore menziona i problemi cheapproccia, cercando di descrivere la parte del Paradiso dove risiedono Vergine e il Dio, e

²⁶ Giuseppe Ledda, *L'ineffabilità della visio Dei e lo scacco del «geomètra» in La guerra della lingua: Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Longo Editore, Ravenna, 2002, pp. 299-319, a p. 311.

dove sembra che nulla si possa esprimere con le parole, perché questa esperienza oltrepassa tutte le altre:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
(*Par. XXXIII*, vv. 55-57)

Il narratore prega Dio di dargli la possibilità di descrivere almeno una parte di quello che il pellegrino ha visto e di aumentare la sua capacità di esprimersi con parole, così che possa condividere con i suoi lettori almeno una favilla dell'immensa gloria di Dio:

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente;
ché, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria.
(*Par. XXXIII*, vv. 67-75)

Commentando questi versi, G. Ledda fa notare: “(...) Dante poeta non può chiedere tanto, ma solo «un poco»: che la «somma luce» ripresti «un poco» del suo aspetto, che parve all'io narrato, ance alla memoria dell'io narrante, e che la lingua del poeta sia resa capace di comunicare ai lettori almeno una parte piccolissima, «una favilla», della infinita luce divina vista dal pellegrino.”²⁷ Nell'intero ultimo canto si rilevano esempi dell'attitudine del poeta che quello che esprime non è al livello dell'esperienza del pellegrino.

Così, descrivendo la forma universale, la rappresentazione della Santa Trinità o il volto di Dio, il narratore insiste che tutto ciò che è riuscito a dire è soltanto una minima parte di quello che si trova lassù:

A quella luce cotal si diventa,
che volgersi da lei per altro aspetto
è impossibil che mai si consenta;
però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella

²⁷*Ibid.*, p. 313.

è defettivo ciò ch'è lì perfetto.

(*Par. XXXIII*, vv. 100-105)

Così, neanche le cose percepite come perfette in terra non possono avvicinarsi alla bellezza di quella luce che il pellegrino vede. In seguito, Dante personaggio è assimilato a un neonato che non sa parlare perché, siccome quello che vede è inesprimibile, tutte le parole che sa non gli servono a niente. Questo canto è ricco di luoghi in cui il narratore esprime la sua inabilità di abbracciare tutta la visione con parole:

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer `poco'.

(*Par. XXXIII*, vv. 121-123)

Alla fine del canto, Dante narratore ammette per l'ultima volta al lettore che non può procedere con la rappresentazione del viaggio ultraterreno. Il pellegrino è venuto alla destinazione del suo viaggio e, avendo visto il volto di Cristo, ha compiuto la sua missione. Nella fantasia umana non si può trovare un equivalente di quello che il pellegrino ha visto. Per rendere l'idea di quello che il pellegrino prova in questi momenti, il poeta espone invece le sue emozioni. I versi testimoniano che il desiderio e la volontà del pellegrino sono uguali, mossi dall'amore di Dio:

A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e l' *velle*,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.

(*Par. XXXIII*, vv. 142-145)

Anche se l'ultima visione del pellegrino oltremondano non può essere rappresentata degnamente, perché ci mancano le parole giuste, il narratore, a parte dell'esprimere le sue emozioni, crea l'ultima similitudine del poema. John Freccero commenta: "High fantasy failed Dante then, before the pilgrim became the poet whose account we have just finished reading. Now, however, he has a responsibility to approximate that moment in his verses. (...) The final simile is Dante's compromise, here and now, the closest his art can come to what is out of reach."²⁸

Nell'ultimo canto si rivelano anche le fratture della linearità narrativa, poiché il narratore anticipa la descrizione del Sommo Bene per poi rinviarla a più tardi. Teodolinda Barolini rileva in questo metodo un movimento circolare: "Mi sembra che si possa dividere questa

²⁸ John Freccero, *The Final Image: Paradiso XXXIII, 144* in *op. cit.*, p. 245.

storia in tre ondate circolari di discorso (...) – tre *circulate melodie*, tre ‘salti’ – con le quali il poeta concentra la sua attenzione sul climax del suo poema; egli si avvicina e si allontana, si avvicina e si allontana nuovamente e finalmente arriva.”²⁹ L’effetto di “salti” si ottiene a causa dello scambio dei temi, cioè, come lo argomenta la studiosa, ci figurano “(...) brevi momenti di ‘trama’, in cui il pellegrino fa qualcosa o gli succede qualcosa, si alternano a dichiarazioni appassionate sul poeta e ad apostrofi alla divinità.”³⁰ Teodolinda Barolini analizza i “salti” anche nel canto XXIII, dove il narratore menziona le visioni che non può descrivere:

Come foco di nube si diserra
Per dilatarsi sí che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s’atterra,
la mente mia cosí, tra quelle dape
fatta più grande, di se stessa uscío,
e che si fesse rimembrar non sape.
(*Par.* XXIII, vv. 40-45)

Il narratore spiega che ha dimenticato i dettagli delle visioni, ma può esporre i sentimenti del pellegrino in questi momenti e comporre un’altra similitudine che potrebbe rappresentare almeno una parte della visione (*Par.* XXIII, vv. 49-60). Siccome non può descriverla fedelmente, il narratore decide di “saltare” questa parte del poema:

E cosí, figurando il paradiso,
conven saltar lo sacrato poema,
come chi trova suo cammin riciso;
ma chi pensasse il ponderoso tema
e l’omero mortal che se ne carica,
nol biasmerebbe se sott’esso trema.
(*Par.* XXIII, vv. 61-66)

Il narratore si rivolge ai suoi lettori, commentando di essere cosciente del peso del tema scelto. Dante narratore offre una scusa ai lettori, ma nello stesso tempo si giustifica, indicando che si tratta di un “ponderoso tema”, cioè un soggetto complesso e impegnato.

Tranne le scuse del poeta e le analogie che crea per descrivere quanto possibile le visioni e le emozioni del pellegrino, in questo canto si riscontrano anche apostrofi (a Beatrice, v. 34, a Cristo, vv. 85-87) in alternanza con la trama del canto. Secondo T. Barolini, i scambi nel canto XXIII creano un tessuto linguistico unificato e uniformato.³¹ La studiosa argomenta che

²⁹ Teodolinda Barolini, “*Convien saltar lo sacrato poema*”: la fine della “*Commedia*” e la poetica dell’enjambement, in *op. cit.*, p. 342-343.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr. *ibid.*, p. 313.

“Il discorso ‘a salti’ che controlla il canto XXIII si può considerare una sorta di macro-enjambement: un enjambement che si verifica non tra singoli versi ma tra segmenti di un canto. Il discorso ‘a salti’ viene ottenuto attraverso una poetica dell’enjambement, attraverso una spezzatura che unifica.”³² L’idea che le fratture della linearità narrativa, create con discorso “a salti” sono adatte per creare, infatti, l’unione, si riscontra anche nel saggio *Dante after Wittgenstein* di Sara Fortuna e Manuele Gragnolati. Secondo gli autori, “The ever increasing fragmentation of different images accomplishes the necessity for the poem to jump as expressed in canto XXIII: that is, the poem’s textuality literally jumps back and forth from one declaration of insufficiency to an affective simile, from the vision of one mystery to an apostrophe to the divinity, thereby breaking the linearity of language and textuality and engaging with a circular dimension that tries to express heaven’s *totum simul*.”³³ In questo modo, anche se il poeta fa intendere che non è possibile trovare le parole giuste per descrivere certe parti delle esperienze del pellegrino, eglitende a rendere l’idea di quelle meno complesse o meno ineffabili. Con quello che descrive, l’autore costruisce il mondo d’oltretomba, dandogli un certo ordine. Ora, menzionando che ci sono parti di questo mondo che non può descrivere, l’autore lascia una sorte d’ombra del mistico sul Paradiso. Anche se descrive i cieli del Paradiso, anche se presenta le anime beate e come hanno raggiunto il Paradiso, il narratore “salta” alcune parti del Paradiso, a causa della mancanza della sua capacità espressiva.

Nell’ultimo canto si riscontra anche proprio il contrario del discorso “a salti”. All’inizio del canto, il narratore espone la preghiera di S. Bernardo. Nella sua preghiera alla Vergine Maria si avverte il passaggio dalla contemplazione ai motivi umani:

In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s’aduna
quantunque in creatura è di bontate.
Or questi, che da l’infima lacuna
de l’universo infin qui ha vedute
le vite spirituali ad una ad una,
supplica a te, per grazia, di virtute
tanto, che possa con li occhi levarsi
più alto verso l’ultima salute.

³²*Ibid.*, p. 313.

³³ Sara Fortuna, Manuele Gragnolati, *Dante after Wittgenstein: ‘Aspetto’, Language, and Subjectivity from Convivio to Paradiso*, in *Dante’s Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, a cura di Sara Fortuna, Manuele Gragnolati e Jürgen Trabant, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London, 2010, pp. 223-247, p. 241.

In questi versi termina l'inno, e inizia l'altra parte della preghiera, con un momento più umano. È possibile che non ci siano fratture in questa preghiera a causa della drammatizzazione di cui Dante si serve, facendo pregare S. Bernardo. Come si può vedere nei commenti legati a questi versi, "(...) in questo passaggio dal momento contemplativo a quello umano, in cui Dante personaggio conclude, in termini di congedo, e quasi di testamento, come vide l'Ozanam, la sua esperienza religiosa, non si avverte nessuna frattura, essendo questa perorazione finale di grazia una conseguenza immediata dei privilegi mariani."³⁴Essendo un santo e conoscendo bene la misericordia di Maria, la sua preghiera sarebbe perfetta. In questa preghiera, dopo il momento della lode, viene il momento della preghiera stessa, dell'espressione del desiderio. In questi versi, il passaggio dalla lode alla supplica è fluido, senza un cambiamento dello stile. S. Bernardo prega con riverenza e esprime il suo desiderio. Si può intendere che l'unione qui, a differenza dell'esempio precedente, si ottiene proprio con il non cambiare dello stile. Il poeta costruisce il mondo d'oltretomba anche in questo modo, perché crea una certa differenza tra il pellegrino e gli altri personaggi del Paradiso. Il narratore fa capire che loro non hanno problemi con espressione, che sanno quali sono le parole giuste per esprimere quello che vogliono e per non fare fratture nei loro discorsi. Eppure, anche questo è la creazione proprio del poeta, *egli* riesce ad esprimersi così, senza "salti" o fratture.

Negli esempi finora citati, si rilevano alcuni luoghi del poema in cui il poeta caratterizza qualcosa come ineffabile, inesprimibile, qualcosa che è troppo per l'immaginazione e l'espressione umana. Come si vede dall'esempio con Giasone, la nave e le navicelle, Dante autore è cosciente delle esigenze del suo lavoro e impegna il suo intelletto al massimo. L'argomento legato alle due *ineffabilità* dal *Convivio* si vede anche in questi versi. I riferimenti di Dante narratore a questo tipo d'incapacità si potrebbero leggere come umiltà davanti a un tema così sublime per un fedele, quello del mondo d'oltretomba, e soprattutto il Paradiso. Si potrebbero interpretare anche come una tecnica che permetterebbe a Dante autore di *fare impressione* di una tale umiltà.

Il compito che Dante autore si era dato, deciso di scrivere quest'opera, è tanto più difficile se si pensa inoltre ai problemi tematizzati anche da altri pensatori. Uno di questi problemi è la simultanea unicità e molteplicità di Dio. Nel canto XXVI del *Paradiso*, dove Dante personaggio incontra Adamo si rileva un passo rilevante:

³⁴Edizione di riferimento: Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro, *Commento, Par. XXXIII*, vv. 19-21, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, in *Tutte le opere*, p. 642.

Indi spirò: «Sanz'essermi proferta
da te, la voglia tua discerno meglio
che tu qualunque cosa t'è più certa;
perch'io la veggio nel verace specchio
che fa di sé pareglio a l'altre cose,
e nulla face lui di sé pareglio.
(Par. XXVI, vv. 103-108)

La parte interessante per l'argomento dell'unicità e molteplicità è quella dove si menziona *il verace specchio*, o *specchio*. Leggendo sugli incontri del pellegrino con i beati del Paradiso, si vede presto che tutti loro già conoscono i suoi pensieri e le domande che vuole chiedere. Lo sanno perché tutti vedono, guardando in Dio come in uno specchio, tutto ciò che Egli vede. Ciò nonostante, essi (soprattutto Beatrice) incoraggiano il viandante di esprimersi. Verso la fine del poema, si legge che non c'è bisogno che il pellegrino parli, perché in questo modo si vuole risparmiare il suo tempo che fugge, siccome la sua dimora nel Paradiso sta per finire. Questo accade anche nell'incontro di Dante pellegrino e Adamo, che vede le domande di Dante *nel verace specchio*. Quando si presta attenzione a quello che Adamo dice in seguito, si può vedere l'ambiguità di queste parole:

Pria ch'i' scendessi a l'infernale ambascia,
I s'appellava in terra il sommo bene
onde vien la letizia che mi fascia (...)
(Par. XXVI, vv. 133-135)

È interessante il troncamento dell'*io* in *i'* nel verso 133, e il nome per il quale Adamo dice di essere il nome di Dio nel tempo della sua dimora in terra -*I*. Si tratta di due identici vocali, in suono e in ortografia³⁵. Jeremy Tambling, trattando questa scelta dantesca, commenta così l'ambiguità di questo passo, in relazione con il passo sullo specchio: "While glossed by Adam as 'il sommo bene', the ambiguity is significant, implying that the naming of the self corresponds to the attempt to capture the essence of the 'verace specchio', the true mirror, where Adam sees everything."³⁶ Elaborando il suo argomento, Tambling tocca proprio il problema delle unità e molteplicità simultanee: "The mirror, the speculum, may be often used, as Curtius suggests, as a book-title, in the twelfth and thirteenth centuries: in which case Dante's partial language – what he does not say to Adam – may be readable in a book, but if the implication of the 'specchio' *terzina* is that God reflects everything that is in the universe, then the activity of trying to name the oneness that is God is simultaneously the endeavor to

³⁵ Cfr. Jeremy Tambling, *Conclusion: making meanings*, in *op. cit.*, pp. 164-169, p. 166.

³⁶ *Ibid.*, p. 166.

name everything: God too is diffracted, dispersed. To name God is to write the whole book.”³⁷ In questo caso, l’ineffabile si può interpretare anche come l’impossibile, o come lo dice Tambling, *l’inconsummabile*: “(...) with ‘I’, he begins to name himself, the lines which describe the attempt to achieve wholeness is an ‘ovra inconsummabile’ – a work that can never be completed.”³⁸

Con i passi citati sopra, dove si menziona l’identità del volgare *i*’ troncato e il nome attribuito a Dio, *I*, si potrebbe anche fare un’introduzione alla padronanza del volgare del poeta. Le sue abilità linguistiche sono visibili ad ogni passo della *Commedia*. Dante ha, con quest’opera, abbracciato le sue conoscenze teoriche e quelle pratiche. Nella loro introduzione al *Dante’s Plurilingualism*, icuratori Sara Fortuna, Manuele Gragnolati e Jürgen Trabant concordano che “(...) the *Commedia*, for the breadth and boldness with which it does not only include all the elements but also adds many more, in a full reconfiguration of reality expressed in the vernacular language, finally embraced – beyond any traditional category of medieval rhetorics – in all its openness, variety and multiplicity.”³⁹

Nel seguito di quest’analisi si proverà a presentare gli esempi delle varietà e molteplicità con le quali il poeta tratta il problema dell’ineffabilità, avvalendosi dell’aiuto di commenti e analisi critiche rilevanti. Con l’elenco degli esempi e le loro interpretazioni, si cerca di analizzare quelle parti del *Paradiso* dantesco dove l’autore non cede all’ineffabilità ma usa differenti metodi per avvicinare la sua visione, ossia le sue idee su una tale visione, al lettore.

Tuttavia, verso la fine del poema, nell’ultimo canto, il narratore non si paragona più con Giasone, né si presenta più come guida. Invece, si compara a Nettuno, sorpreso dall’audaciache dimostrarono Giasone e gli Argonauti solcando il mare. In più, non si presenta come uno che può mangiare il pane degli angeli e darne da mangiare anche agli altri – al contrario, si paragona con un neonato che può appena bere latte:

Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch’io ricordo, che d’un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella.
(*Par.* XXXIII, vv. 106-108)

In questi versi si legge l’incapacità anche di richiamare alla memoria la pienezza dell’esperienza del pellegrino. Come osserva Giuseppe Ledda, “(...) ora lo scacco della lingua è tale anche rispetto alla memoria, non solo rispetto alla visione.”⁴⁰

³⁷*Ibid.*

³⁸*Ibid.*

³⁹Sara Fortuna, Manuele Gragnolati, Jürgen Trabant, *Introduction*, in *op. cit.*, pp. 1-14, p. 1.

⁴⁰Giuseppe Ledda, *op. cit.*, p. 315.

È interessante vedere come il motivo della navigazione figura alla fine della cantica, a differenza del suo inizio. Quando il pellegrino comincia il suo viaggio per il Paradiso, è paragonato a Giasone, perché nessuno prima di lui aveva fatto quel viaggio (*Par.* II, vv. 1-18). Alla fine del viaggio, il pellegrino è comparato a Nettuno:

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa,
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faciesi accesa.

(*Par.* XXXIII, vv. 94-99)

Nello stesso modo in cui, secondo la leggenda, Nettuno osservava gli Argonauti, stupefatto dalla loro impresa, così Dante pellegrino osserva l'unità di Dio. Davanti a questa visione, la sua mente è "sospesa", ed è ineffabile quest'esperienza che non si può collocare né nello spazio né nel tempo. Come osserva Christian Moevs, "It is the self-experience of the source of space and time, unmeasurable in space and time."⁴¹ Nell'ultimo canto, si cerca con tutte le forze descrivere le sensazioni del pellegrino davanti al mistero divino, e la sublimità di quest'esperienza. Si prega l'aiuto della Vergine (*Par.* XXXIII, vv. 1-39), si invoca la sapienza divina (*Par.* XXXIII, vv. 67-75) e si loda la luce e la grazia divina (*Par.* XXXIII, vv. 82-84 e vv. 124-126). Il narratore s'impegna a creare le descrizioni dell'esperienza nella Candida Rosa, ma ogni tanto ammette che non è capace di illustrarla pienamente commentando che non è possibile memorizzare tutto:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.

(*Par.* XXXIII, vv. 55-57)

Il narratore fa simili proteste liriche nel seguito del canto:

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch' i' vidi,
è tanto, che non basta dicer «poco».

(*Par.* XXXIII, vv. 121-123)

Finalmente, il narratore commenta di non avere i mezzi opportuni per raffigurare interamente l'ultima visione del mondo oltremondano, il volto di Dio:

⁴¹ Christian Moevs, *Sunrises and Sunsets*, in *The Metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford University Press, New York, 2005, pp. 147-167, p. 166.

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pesando, quel principio ond'elli indige,
tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.
(*Par. XXXIII*, vv. 133-141)

Come Christian Moevs fa notare, il narratore cerca di trasformare il soggetto dell'esperienza nell'oggetto dell'esperienza.⁴² L'autore sviluppa il suo argomento: "(...) he [Dante] seeks to bring Intellect-Being itself into the realm of attribute, the realm of things that can be remembered."⁴³ Eppure, come sostiene Moevs, il narratore riesce invece a fare un chiasmo: "What he is really doing, of course, is underlining the chasm between the two, the utter ineffability of the transcendent. What can be remembered is what can be seen; the power to see cannot be remembered, nor can it be forgotten, though it may be blinded to itself."⁴⁴ È proprio quest'esperienza che viene descritta nei versi 94-99, citati sopra. Qui si vede anche la differenza dei punti di vista del narratore all'inizio del racconto e alla sua fine. In questi versi e nei versi che seguono, gli ultimi della cantica, si vede il fallimento del narratore in quanto egli non può descrivere in modo giusto l'ultima visione. Secondo G. Ledda, "Venuta a mancare la capacità dell'immaginativa e dunque resa impossibile la conoscenza intellettuale, il punto più alto del viaggio del pellegrino, il soddisfacimento finale della «sua voglia» mentale per grazia divina, registra anche l'ultimo fallimento delle sue facoltà immaginative e intellettuali."⁴⁵

Nell'ultimo canto, così, si riscontra l'abbondanza delle proteste liriche con le quali il narratore esprime l'insufficienza delle sue capacità espressive. Il canto XXXIII è pieno degli elementi ineffabili, ma ciò nonostante, il poeta trova il modo di presentare la parte finale del pellegrinaggio. Siamo d'accordo con Luigi Tonelli che osserva: "Ma, intanto, quanti modi diversi, per affermare le medesime difficoltà d'espressione! Quanta poesia, per negare la possibilità della poesia!"⁴⁶ Nel seguito dell'analisi ci si occuperà degli esempi della poesia con la quale Dante cerca di raggiungere l'ideale, la migliore rappresentazione possibile.

⁴²Cfr. *ibid.*, p. 165.

⁴³*Ibid.*

⁴⁴*Ibid.*, pp. 165-166.

⁴⁵ Giuseppe Ledda, *op. cit.*, p. 319.

⁴⁶ Luigi Tonelli, *op. cit.*, p. 175.

A questo punto, invece, ci resta a domandare di che cosa consiste l'originalità di Dante in quanto il poeta dell'ineffabile. Facendo riferimenti al saggio di Margherita De Bonfils Templer, si è menzionato che, a differenza di Guglielmo di Conches e mistici latini occupatisi dell'ineffabilità, nell'opera dantesca c'è l'assenza della connotazione mistica. Questo è una delle caratteristiche che distingue l'opera di Dante e quella dei suoi predecessori. Luigi Tonelli vede l'originalità di Dante come poeta dell'ineffabile nella sua esaltazione fantastico-mistica o mistico-fantastica. Lo studioso sviluppa la sua tesi: "(...) la novità più originale della terza Cantica è determinata dall'«esaltazione mistico-fantastica», e non semplicemente mistica, né semplicemente fantastica; giacché, se tale esaltazione, o ispirazione, fosse stata soltanto mistica, non avrebbe trovata la sua espressione estetica, anzi non l'avrebbe nemmeno cercata (...); se fosse stata soltanto fantastica, non avrebbe attinte le supreme altezze del sentimento religioso universale, esaurendosi comunque nell'espressione del naturale ed umano."⁴⁷ Tonelli ritiene che proprio dalla fusione di questi due elementi si sia generata una poesia.⁴⁸ In più, l'originalità di Dante come poeta dell'ineffabile si riscontra anche nel modo in cui approccia la rappresentazione di Dio: "Not only does the *Commedia* share with the Bible its allegorical and anagogical significance, it also purports to reveal the ineffable God in a similar way."⁴⁹

Gli esempi e i commenti presentati in questa parte della nostra tesi volevano dimostrare i punti nei quali il poeta menziona e cerca di avvicinare ai lettori il problema dell'ineffabilità. Anche se l'autore fa numerose proteste liriche sulla sfida che affronta volendo descrivere la sua ideazione del Paradiso, nello stesso tempo crea la poesia sempre più bella e creativa.

a. La costruzione del *Paradiso*

⁴⁷*Ibid.*, p. 219.

⁴⁸Cfr. *ibid.*

⁴⁹Peter S. Hawkins, *Augustine, Dante and the Dialectic of Ineffability in Dante's Testaments*, Stanford University Press, Stanford, 1999, pp. 213-229, p. 215.

All'inizio dell'analisi di metodi danteschi per cercare di sormontare l'ineffabilità, sembrava opportuno dedicarsi, in primo luogo, alla costruzione della *Commedia*, più precisamente, del *Paradiso*.

Siccome il poema è concepito come un pellegrinaggio, in questa parte dell'analisi, si analizzerà perché proprio questo punto di vista è così importante per soverchiare l'ineffabilità.

Nella parte precedente, sono già menzionate le possibili cagioni per cui il narratore descrive o caratterizza qualcosa come ineffabile. Secondo Teodolinda Barolini, questimomenti nella cantica sarebbero piuttosto un metodo di Dante autore, un'umiltà figurativa, con lo scopo di controllare i suoi lettori. Per l'autrice, è proprio la forma del poema che dà questa possibilità al poeta: "È proprio nell'ideologia della forma che è possibile avvertire il modo con il quale Dante controlla i suoi lettori e plasma la loro interpretazione del poema, e scoprire quindi l'origine della sua arte mimetica."⁵⁰

Questa forma così importante per la *Commedia* si vede nella costruzione spirale del poema e anche nella costruzione spirale della terza rima. La terza rima, inventata da Dante per la *Commedia*, dimostra in sé il procedimento in avanti, ma anche un continuo sguardo indietro.⁵¹ Nello schema aba/bcb/cdc, si vede che il nuovo è sempre rappresentato nel secondo verso, mentre la rima "nuova" della terzina precedente, diventa la "vecchia".⁵² Come ritiene T. Barolini, questa tecnica è importante perché la terza rima contiene in sé un significato nascosto, una delle idee dell'autore: "Questo processo, per mezzo del quale un'alterità, la nuova rima, diventa l'identità della terzina successiva, imita il flusso genealogico della storia umana, in cui la creazione di ogni nuova identità richiede l'innesto di un'alterità dentro la precedente identità."⁵³ Pensando al ruolo che il narratore si dà, quello di un nuovo Giasone, il ruolo della guida nella nave ed alla sua idea di dividere il "pane" con i suoi lettori (*Par.* II, vv. 1-18), è possibile capire perché questa costruzione sia importante. Se si presta attenzione al ruolo del pellegrino, che ha voluto e ha dovuto abbandonare la vecchia vita per arrivare a quella nuova, si capisce l'importanza della terza rima, della sua forma che ritiene in sé il vecchio e il nuovo. In questo senso, già nella costruzione della rima si vede una delle idee di Dante autore, quella di procedere dal vecchio verso il nuovo. Teodolinda Barolini lo precisa: "Come il tempo, nella definizione di Aristotele, anche ogni terzina può essere vista come una 'certa medietà' che 'ha simultaneamente principio e fine – principio del futuro [la nuova

⁵⁰ Teodolinda Barolini, *Dante e la creazione di una realtà virtuale: realismo, ricezione e le risorse della narrativa* in *op. cit.*, p. 32.

⁵¹ Cfr. Teodolinda Barolini, *Gli incipit dell'Inferno: la poetica del nuovo* in *op.cit.*, pp. 36-73, p. 42.

⁵² Cfr. *ibid.*

⁵³ *Ibid.*

rima], fine del passato [la vecchia rima].”⁵⁴ La terzina è anche importante per il suo simbolismo, cioè per il numero tre. Se si pensa al tema di *Commedia*, emerge l’allusione alla Trinità. In più, il simbolismo del numero tre si vede anche in endecasillabi – siccome in ogni strofa ci sono tre versi, tre endecasillabi, si viene al numero di trentatré sillabe in ogni strofa. Il poema consiste di trentatré canti (ai cui è aggiunto l’introdotivo, nella cantica dell’*Inferno*). Così, si vede ben studiata costruzione di tutta l’opera, che John Freccero chiama “terzina cosmica”: “We have then a formal structure which suggests a certain homology between the versification and the formal divisions of the poem. The 33 syllables of a *terzina* are mirrored in 33 *canti* of a *cantica* and the three *cantiche* thus represent a kind of cosmic tercet, an encyclopedic representation of the number three.”⁵⁵ J. Freccero presta molta attenzione anche alla tonalità autobiografica di questa scelta della strofa. Secondo lui, la terza rima contiene in sé il paradosso di continuità e discontinuità, che si lega anche alla narrativa autobiografica⁵⁶, e questo è importante perché ambedue possono essere presentati come procedimento in avanti: “*Terza rima*, Dante’s theme and the logic of autobiographical narrative all may be represented as forward motion that moves toward its own beginning, or as a form of advance and recovery, leading toward a final recapitulation.”⁵⁷ Nel suo saggio, Freccero elabora il suo argomento sulla terza rima che ha anche un significato teologico. Secondo lui, la terza rima potrebbe rappresentare la conversione del Dante-personaggio. Poiché Dante ha concepito il suo poema come un viaggio, un pellegrinaggio, sembra ingegnosa l’idea di inserire nella struttura della strofa l’idea del movimento in avanti e anche quella della conversione.

Una struttura identica si vede nella costruzione dell’intero poema, che potrebbe assomigliarsi alla costruzione nella forma della spirale. Nel *Paradiso* si vede che gli episodi cominciano in un canto, e non finiscano con gli ultimi versi di quel canto, ma nell’uno dei canti seguenti. Così, di solito non ci sono l’inizio e la fine dell’episodio nello stesso canto, ma un episodio si può prolungare in almeno due canti. Un esempio sono gli ultimi due canti, dove alla fine del canto XXXII i lettori sono informati sulla preghiera che sta per cominciare. Questa preghiera inizia nel canto XXXIII, e così l’episodio della preghiera si estende per due canti. In modo simile, in un canto figura la fine di un episodio e l’inizio dell’altro, qualcosa di nuovo, simile alla struttura della terza rima. Freccero percepisce questi metodi come molto importanti: “The geometric representation of forward motion which is at the same time recapitulatory is the spiral. Whatever thematic importance we wish to attach to the spiral path

⁵⁴ Teodolinda Barolini, *Gli incipit dell’“Inferno”*: la poetica del nuovo in *op. cit.*, p. 43.

⁵⁵ John Freccero, *The significance of Terza Rima* in *op. cit.*, pp. 129-163, pp. 261-262.

⁵⁶ Cfr. *ibid.*, p. 264.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 264.

in Dante's story (...), it happens to be a geometric synthesis of the contradictory theses that are presented temporally by the verse pattern and thematically by the story line. From a purely geometric standpoint, the first two *cantiche* are replicas of each other, with the cavity of hell inversely symmetrical with the Mount of Purgatory, while the representation of paradise recapitulates both of these shapes with the celestial rose mirroring the God-head and the surrounding angels 'come clivo in acqua... si specchia' (Par. XXX, 109-110). The geometric complexities of the spiral theme are spatial analogues of the temporal paradox of *terza rima* forward motion which recapitulates the beginning in the end."⁵⁸ Da questi fatti si vede come il poeta riesce ad esprimere il costante movimento, il procedimento in avanti, già con la struttura del suo poema e delle sue strofe. In questo modo, l'autore sembra esprimere l'idea della sua opera già con la forma e, guardando il contenuto, quest'idea si approfondisce sempre di più.

Il movimento nel poema è interessante anche da un altro punto di vista. Nel suo saggio, *Attitudes to language in Dante*, Jeremy Tambling suggerisce che anche il lettore fa diversi tipi di movimento, procedendo per il testo leggendo questo poema. Secondo Tambling, è un'opera che incita i lettori e i critici a scrivere sempre di più, a fare le nuove supposizioni o scoperte. Per Tambling, "The movement from the world where signification cannot be perceived – the *selva oscura* – is one that will close with the sense that language forms its own world in Paradiso: not a self-contained world, but one which is always leading forward to more writing, as the last canto, with the book-image, suggests."⁵⁹ Il lettore segue Dante personaggio, ed è immerso in questo mondo di oltretomba. Ma, anche il lettore dovrebbe essere preparato per quest'impresa. Per capire tutte le allusioni, le metafore, i paragoni dell'autore, il lettore dovrebbe conoscere bene la storia della letteratura, ma anche la storia per sé. Tutto questo viene spiegato nei commenti indispensabili per quest'opera, ma ciò nondimeno, restano molti dubbi, molti momenti del poema che possono essere interpretati in modi differenti. Così, la *Commedia* dovrebbe suscitare nel lettore il desiderio di leggere anche di più, o il desiderio di essere curioso come Dante e fare sempre più ricerche e sempre più studi. Lo stile dell'autore, il suo scrivere, provoca, in un lettore interessato, una curiosità che accresce con il procedimento del poema. Tale lettore non potrebbe leggere questi versi e non riflettere su quello che ha letto. Come lo suggerisce J. Tambling, il lettore deve essere attivo leggendo quest'opera: "(...) the implications of multiple readings are that a reading of the text may re-write the text as confidently as Dante re-writes the classical pagan world he is so much

⁵⁸ *Ibid.*, p. 263.

⁵⁹ Jeremy Tambling, *Attitudes to language in Dante* in *op. cit.*, pp.129-163, p. 155.

involved with. The refusal to be a passive reader of the past has its own importance for his stress on the polysemous text, to be approached in an active manner by the reader.”⁶⁰

In un certo senso, il lettore è attivo nell’approccio al testo dantesco anche perché non è escluso dal processo creativo dell’autore. In altre parole, il poeta condivide con i lettori i problemi che affronta scrivendo la sua opera e cercando le parole giuste per le descrizioni delle sue idee. Così, per esempio, all’inizio dell’ultima cantica, si vede che il narratore sostiene di essere insicuro delle proprie capacità, quando menziona il problema dell’ineffabilità.

Nel ciel che più de la sua luce prende
Fu’io, e vidi cose che ridire
Né sa né può chi di là sù discende;
perché apressando sé al suo disire,
nostro inelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.
(*Par. I*, vv. 4-9)

Quello che non si sa né si può ridire, l’ineffabile, non è solo la parte visiva, la descrizione del Paradiso, la descrizione dei santi e di Dio o di quello che potrebbe essere presente in cielo. Anche le risposte definitive ai dubbi morali ed etici attuali nell’epoca di Dante, e non soltanto allora, possono essere ineffabili, perché sono difficili da spiegare. In questo senso, è possibile che il poeta costruisca i dialoghi del pellegrino con i personaggi di fama, per dare un peso più grande al suo discorso. Questi personaggi potrebbero avere un influsso più notevole alle opinioni dei lettori grazie alla loro fama ma anche alla posizione dalla quale parlano – il Paradiso. Il narratore offre anche la spiegazione perché il pellegrino incontra proprio i personaggi più o meno famosi:

Però ti son mostrate in queste rote,
nel monte e ne la valle dolorosa
pur l’anime che son di fama note,
che l’animo di quel ch’ode, non posa
né ferma fede per esempio ch’aia
la sua radice incognita e ascosa,
né per altro argomento che non paia.
(*Par. XVII*, vv. 136-142)

Si tratta di un brano del dialogo di Dante pellegrino con Cacciaguida. Qui, Cacciaguida incoraggia il pellegrino a descrivere tutto quello che ha visto e trasmettere tutto quello che ha

⁶⁰ Jeremy Tambling, *Ulysses: Virgil: Dante in op. cit.*, pp. 13-31, p. 31.

sentito, percorrendo il regno d'oltretomba, per dare spiegazioni e avvertimenti agli altri. La spiegazione di Cacciaguida a suo bisnipote si potrebbe intendere anche come una spiegazione di Dante autore, in quanto è egliche creò questo dialogo. Le parole "di Cacciaguida" potrebbero essere una spiegazione vera perché la maggior parte dei personaggi che il pellegrino incontra sono in qualche modo famosi, e tra cui emergono di più le importanti autorità della Chiesa. Tra i personaggi scelti per comunicare con il pellegrino, Virgilio, Beatrice e S. Bernardo sono soprattutto significanti, poiché sono di grande importanza per il poeta.

Per esprimere quello che considera inesprimibile, l'autore ha la possibilità di usare elementi della struttura poetica che già possono dare un contesto, un significato più profondo alla sua opera. Anche alla fine del poema, nell'ultimo canto, il narratore pensa a fare una breve sintesi del percorso ultraterreno, a mostrare come il pellegrino ha iniziato il suo viaggio, in quale stato d'animo, e dove lo finisce. Questa sintesi figura nella preghiera di S. Bernardo alla Vergine:

Or questi, che da l'infima lacuna
de l'universo infin qui ha vedute
le vite spirituali ad una ad una,
supplica a te, per grazia, di virtute
tanto, che possa con li occhi levarsi
più alto verso l'ultima salute.

(*Par. XXXIII, vv. 22-27*)

Il narratore formula la sintesi del pellegrinaggio oltremondano quando esso sta per finire. In poche parole che sceglie, il raccontatore riassume questo percorso per mostrare la grandezza di quest'impresa. Dall'ambiente in cui il pellegrino si trova, nel momento della preghiera alla Vergine, "l'infima lacuna" sembra remotissima. Ciò nonostante, il narratore la menziona, forse per dimostrare quanto era difficile il pellegrinaggio e quanti ostacoli dovevano essere oltrepassati.

È significativo come Dante, già con la scelta della terza rima e della costruzione del suo poema, riesce a evitare in parte il problema dell'ineffabilità. Non era necessario esporre esplicitamente tutte le sue idee, perché è possibile percepire nella metafora del pellegrinaggio, nella scelta dei personaggi che il pellegrino "incontra" e nella stessa struttura del poema.

b. Elementi poetici e narrativi

Questo capitolo della nostra analisi è più vasto. Per provare ad esporre i metodi di cui Dante si serve per esprimere l'ineffabile, il sublime, si è deciso di dividerli in alcuni gruppi, per presentare la loro importanza e il loro significato. Il poeta ricorre ripetutamente a questi metodi, che spesso sono in funzione di un certo canto, per rafforzare il suo messaggio.

Come argomenta Teodolinda Barolini, l'autore si serve di questi elementi narrativi e poetici, cioè dei mezzi della finzione letteraria, con lo scopo di illustrare la sua visione che ritiene vera.⁶¹ Jeremy Tambling commenta come, in comparazione con la filosofia, la poesia permette a Dante di fare molto di più. Cioè, grazie alla poesia, l'autore ha una libertà più grande nell'esprimersi. Tambling si riferisce soprattutto al "disio" dantesco, il suo desiderio intellettuale: "Desire can more fully be worked out through poetry than philosophy, for poetry refuses limits and embraces possibilities that baffle philosophy. Even though the Dantean poetry may try to assimilate desire by holding rigidly to a philosophical structure, the consistency is illusory."⁶² Questo desiderio del poeta, e la sua ricerca di conoscenza sono intimamente legati, e sono infatti una cosa sola, ritiene Teodolinda Barolini.⁶³ Secondo la studiosa, il desiderio dantesco è un movimento spirituale. È d'accordo con Marguerite Mills Chiarenza, cioè con la sua opinione che nel *Paradiso* è il poeta chi è a lottare, mentre il pellegrino è al sicuro⁶⁴. Teodolinda Barolini sviluppa quest'idea: "L'umiltà poetica di cui parlano le ultime cantiche non può essere semplicemente presa alla lettera. Tale procedimento costituisce un'estrapolazione del contenuto – la dichiarata umiltà che sopraffà sia il pellegrino che il poeta nel paradiso – per arrivare a una conclusione per la quale non esiste una base testuale, cioè che Dante poeta è effettivamente più umile quando scrive il *Paradiso*."⁶⁵ L'autrice si pone la domanda quali sono i segni di quest'umiltà e viene alla conclusione che l'unico mezzo per raggiungere l'umiltà nel *Paradiso* sarebbe stato quello di non scriverlo.⁶⁶ Nel suo saggio *Ulisse, Gerione e l'aeronautica della transizione narrativa*, la studiosa tratta in parte un tema rilevante anche per questa tesi, cioè, cerca di rappresentare le tecniche di Dante usate per rappresentare la sua idea del *Paradiso*: "La vera storia del *Paradiso* è nelle parole che sono scritte, non nell'incapacità di trovare tali parole, di cui l'autore ripetutamente scrive. (...) Dante stesso ci dice di non essere in grado di rappresentare la propria visione; piuttosto che parafrasarlo, mi pare più utile cercare di capire come abbia compiuto ciò che per

⁶¹ Cfr. Teodolinda Barolini, *Dante e la creazione di una realtà virtuale: realismo, ricezione e le risorse della narrativa*, in *op.cit.*, p. 22.

⁶² Jeremy Tambling, *Ulysses: Virgil: Dante in op. cit.*, p. 31.

⁶³ Cfr. Teodolinda Barolini, *Ulisse, Gerione e l'aeronautica della transizione narrativa*, in *op. cit.*, pp. 74-109, p. 75.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 83-84.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 84.

sua stessa ammissione non poteva essere compiuto, come abbia oltrepassato i limiti che lui stesso era stato il primo a dichiarare.”⁶⁷ L’autrice menziona un’altra scelta del poeta, cioè il metodo di “trapassare” o “saltare” una parte del poema, e lo caratterizza come *ulissiano*: “Il *Paradiso*, per esistere, non può che essere trasgressivo; il suo poeta non può che essere un Ulisse poiché solo il trapassar del segno potrà rendere l’esperienza del trasumanar. In un contesto in cui ‘significar per verba/non si poria’ (*Par.* I 70-71) e in cui ‘l’esempio/e l’esemplare non vanno d’un modo’ (*Par.* XXVIII 55-56), una rappresentazione esplicitamente basata sui principi della mimesi, sull’unione fra ‘esempio’ ed ‘esemplare’, diventa ancora più ardua. In un tale contesto i segni devono essere violati, poiché solamente il violarli può rendere un’esperienza per la quale nessun segno è sufficiente.”⁶⁸ Forse i paragoni e le immagini analizzati in questa tesi possono essere una buona prova degli esempi e dell’esemplare nel poema di Dante.

In seguito, ci si dedicherà a fare un elenco delle tecniche narrative e poetiche più significative che si ripetono nel *Paradiso*.

⁶⁷*Ibid.*, p. 84.

⁶⁸*Ibid.*, pp. 84-85.

i. I paragoni

Il poeta impiega i paragoni in tutto il poema. Per illustrare quello che il pellegrino sperimenta nel mondo d'oltretomba, l'autore si serve di analogie con qualcosa di conosciuto nel nostro mondo. Nel *Paradiso*, c'è una situazione specifica, perché l'autore compara le visioni del Paradiso con qualcosa che si può vedere in terra, che pertanto quasi sempre rappresenta solo una parte della grandezza di quello visto nel Paradiso. Il poeta sceglie con cura certe immagini della natura, dell'astrologia, della vita familiare, della vita degli animali, dei fenomeni celesti. Tutte le figure impiegate possono stimolare l'immaginazione del lettore, ma il narratore insiste sull'ineffabilità di queste visioni e ripete da un canto all'altro come tutte le analogie sono, infatti, come un'ombra delle esperienze celestiali.

Già nel primo canto del *Paradiso*, il poeta crea uno di questi paragoni, come se volesse mostrare il modello che utilizzerà in tutti i canti. Descrivendo l'incontro dello sguardo del pellegrino con quello di Beatrice, Dante scrive:

Beatrice tutta ne l'eterno rote
fissa con li occhi stava; ed io in lei
le luci fissi, di là su remote.
Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fe' Glauco nel gustar de l'erba,
che 'l fe' consorto in mar de li altri Dei.
Trasumanar significar per verba
non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba.
(*Par. I*, vv. 64-72)

Come l'hanno notato gli autori del saggio *Dante after Wittgenstein*, Sara Fortuna e Manuele Gagnolati, la spiegazione fornita da Dante diventerà come un *leitmotif* di tutta la cantica: "The reason given will become a *leitmotif* of the whole *Paradiso*: 'trasumanar significar per verba | non si poria': that is, human language (verba) is considered unable to express the heavenly experience – here specifically that of deification, of joining with God. Indeed the poem tells us what is required is a different use of language, a 'poetic' use we could say, that is, a use that is able to push language beyond its human boundaries."⁶⁹ L'autore descrive le visioni del Paradiso creando moltissime analogie con i suoni, le visioni, gli odori che il lettore potrebbe conoscere. Il poeta, facendo richiami ad eventi storici, o esempi della

⁶⁹ Sara Fortuna e Manuele Gagnolati, *Dante after Wittgenstein*, in *op. cit.*, p. 236.

vita quotidiana, compone allusioni che possono indurre il lettore a ricreare il mondo ultraterreno nella sua immaginazione, con l'aiuto di quello che già conosce. Collegando il conosciuto con il non-conosciuto, cioè mettendo il conosciuto in un contesto nuovo, differente, quello del Paradiso, il poeta supera i limiti dell'espressione. Se non si possono trovare le parole giuste per rendere l'idea del Paradiso, si possono trovare le parole sufficienti per creare una similitudine. In seguito saranno presentati alcuni esempi di questo tipo.

Nelle sue descrizioni, cioè nei paragoni, il narratore insiste sulla loro realtà. Per esempio, i verbi come *vedere* e *sentire* figurano spesso, per rafforzare la verosimiglianza della sua visione e per ottenere la fiducia dei lettori. Come spiega Teodolinda Barolini, "Lungi dall'arrendersi, dal retrocedere quando la materia rappresentata è troppo 'meravigliosa' per essere credibile, Dante alza la posta usando tali momenti per sottolineare la veridicità del suo poema, del suo essere documento storico di quando egli aveva visto."⁷⁰

La fonte dell'ispirazione per le similitudini che il poeta crea sono le *Metamorfosi* di Ovidio, le storie del Vecchio Testamento, scienze differenti o scene della natura.

Riguardo agli esempi tratti dalla natura, si comincia con il motivo della luce, molto ricorrente nella terza cantica. Siccome il Paradiso è il regno dei beati, la dimora di Dio, tutto è lucente, splendente, a volte anche accecante. Per rendere l'idea di questo tipo di luce, il poeta impiega diversi paragoni. I più numerosi sono gli esempi dove le anime dei beati e dei santi si avvolgono di una luce sempre più forte, a causa della letizia che provano perché possono aiutare il pellegrino. Di solito, il loro avvolgersi di una luce più forte annuncia qualcosa di importante che le anime stanno per dire. In altri casi, la luce che rafforza è il segno della risposta che le anime vogliono dare al pellegrino, o invece la reazione delle anime alle sue parole. Le analogie con la luce servono anche per descrivere i movimenti delle anime nel Paradiso (per esempio, Par. VIII).

Per nostro tema, è interessante vedere come il narratore descrive le luci che caratterizza come ineffabili. Un esempio di tale tipo altro si riscontra nel canto XIV, dove la luce del Paradiso è comparata a un fenomeno celeste. La luce è così forte che il pellegrino ne è "vinto", di modo che non ci sono parole per descriverlo giustamente.

E sí come al salir di prima sera
comincian per lo ciel nove parvenze,
sí che la vista pare e non par vera,
parvemi lí novelle sussistenze
cominciare a vedere, e fare un giro

⁷⁰ Teodolinda Barolini, *Ulisse, Gerione e l'aeronautica della transizione narrativa* in *op. cit.*, p. 92.

di fuor da l'altre due circonferenze.
Oh vero sfavillar del Santo Spiro!
come si fece súbito e candente
a li occhi miei che, vinti, nol soffriro!
(*Par. XIV*, vv. 70-78)

Spesso, l'autore impiega il motivo della luce per dimostrare la grandezza di Dio, cioè della sua mente o del suo amore. Un esempio si trova nel canto XIX, quando a Dante personaggio viene spiegato perché all'intelletto umano non è dato di capire la pienezza dei progetti di Dio:

Dunque vostra veduta, che convene
essere alcun de' raggi de la mente
di che tutte le cose son ripiene,
non pò da sua natura esser possente
tanto, che suo principio non discerna
molto di lá da quel che l'è parvente.
(*Par. XIX*, vv. 52-57)

Da questi esempi, risulta che la santità o l'importanza dei personaggi che il pellegrino incontra durante il suo percorso per il Paradiso si deduce dall'intensità della luce che irradiano. Per esempio, quando il viandante ultramondano scorge Cristo nel cielo delle Stelle fisse (*Par. XXIII*), è spiegato che la posizione di Cristo è al meridiano, dunque l'ora del giorno quando il sole è fortissimo e sopra tutte le altre cose (*Par. XXIII*, vv. 11-12). Tale specificazione è significativa perché simboleggia l'idea che Cristo è al di sopra di tutto.⁷¹ Nello stesso canto, Gesù è comparato al sole che con i suoi raggi dà vita alla natura e agli esseri (*Par. XXIII*, vv. 29-30). Con questo paragone si vorrebbe mostrare che Cristo dà vita agli esserumani. Nello stesso tempo, tutta l'illustrazione è una rappresentazione della Chiesa trionfale⁷², dunque ci sono diversi livelli del simbolismo in questa similitudine.

La luce è un'immagine conveniente anche per provare a ritrarre la S. Trinità. Per esempio, il motivo della luce è usato in questo contesto nel canto XXIV, quando il pellegrino confessa la sua fede a S. Pietro:

Quest'è 'l principio, quest' è la favilla
che si dilata in fiamma poi vivace,
e come stella in cielo in me scintilla.
(*Par. XXIV*, vv. 145-147)

⁷¹Cfr. Commento, *Par. XXIII*, vv. 11-12, in *op. cit.*, p. 576.

⁷²Cfr. Commento, *Par. XXIII*, vv. 31-33, *op. cit.*, p. 577.

Siccome la luce è la figura scelta dal poeta per rappresentare i santi o i beati, potrebbe rimanere il dilemma su come illustrare una luce più forte di quella già illustrata. Come rendere l'idea di una luce che non si può comparare con nulla che esiste in terra? In queste situazioni, il narratore pone a confronto diverse intensità della luce solare, come per esempio, nella Candida Rosa (*Par. XXXI*). S. Bernardo esorta Dante pellegrino a guardare verso l'alto, per vedere dove siede la regina del cielo, cioè la Vergine Maria. Il pellegrino obbedisce e vede una luce che nell'intensità supera tutte le luci viste finora:

Io levai li occhi; e come da mattina
la parte oriental de l'orizzonte
soverchia quella dove 'l sol declina,
cosí, quasi di valle andando a monte
con li occhi, vidi parte ne lo stremo
vincer di lume tutta l'altra fronte.

(*Par. XXXI*, vv. 118-123)

Le analogie di Maria con luce appaiono anche nell'ultimo canto, nella preghiera di S. Bernardo. Maria è paragonata alla torcia a causa del suo amore ardente, che provoca l'amore anche in beati e fedeli in terra, come se questo amore si intensificasse quando è mutuo.

Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra i mortali,
se' di speranza fontana vivace.

(*Par. XXXIII*, vv. 10-12)

Siccome il sole è un'immagine appropriata per illustrare il calore, la luce, l'effetto che ha sulla natura e gli esseri viventi, non sorprende che l'autore la scelga per rappresentare quello che è importante, santo, sublime. Se si pensa alle esperienze del lettore, soprattutto uno che vive vicino al Mediterraneo come Dante, è legittimo contare sul fatto che il lettore conosca l'intensità del calore e della luce del sole. Se parte da questa conoscenza, il lettore potrebbe immaginare più facilmente che quello che il pellegrino vede nell'aldilà è molto più forte. Così potrebbe avere un'idea di quanto - ineffabilmente più intensa - fosse la sua visione.

Tranne la luce del sole o del fuoco, nel Paradiso si rilevano anche altre analogie con natura. Spesso, per descrivere i movimenti delle anime dei beati, o il loro rapporto con Dio, il narratore ricorre alle descrizioni di movimenti dei fiumi, del mare, dei venti o dei ruscelli. Per illustrare il rapporto dei beati con Dio, compaiono le similitudini con alberi e frutti. Un esempio di tale analogia si riscontra nel canto XVIII, dove il paragone con l'albero è impiegato anche per illustrare le sfere celestiali del Paradiso, per descrivere la loro struttura, nel canto:

El cominciò: 'In questa quinta soglia
de l'albero che vive de la cima
efrutta sempre e mai non perde foglia,
spiriti son beati, che giù, prima
che venissero al ciel, fuor di gran voce
sí ch'ogni musa ne sarebbe opima.

(*Par. XVIII*, vv. 28-33)

In questo esempio si intende che il narratore si è servito di un'immagine conosciuta a tutti gli lettori, quella dell'albero, ma per illustrare la sua idea, ne cambia un dettaglio importante. Nella natura, l'albero si nutrisce dalla radice, dalla terra. Nel Paradiso, i cieli sono "nutriti" dall'alto, dove si trova la loro radice. Come viene spiegato in uno dei commenti legati a questi versi: " (...) [quest'albero] infatti vive della linfa vitale e della luce che gli viene dall'alto, cioè da Dio, e non dalle radici; produce frutti sempre nuovi e perenni, e non soggiace al variare delle stagioni e all'invecchiamento. Fuori metafora, i santi vivono della visione beatifica di Dio, il cielo si popola sempre di nuovi eletti, e tale beatitudine non è occasionale, ma permane in eterno."⁷³

Nel canto XXX, come il pellegrino si avvicina alla fine del suo viaggio, può vedere la pienezza della bellezza dell'Empireo. Per descrivere com'è strutturata questa parte del cielo, dove diventa sempre più difficile di trovare le parole giuste per la sua rappresentazione, il narratore la compara a un fiume sulle rive del quale ci sono molti fiori che hanno un bel profumo:

E vidi lume in forma di rivera
fulvido di fulgore, intra due rive
dipinte di mirabil primavera.
Di tal fiumana uscian faville vive,
e d'ogne parte si mettien ne' fiori,
quasi rubin che oro circunscrive;
poi, come inebriate da li odori,
reprofondavan sé, nel miro gurge,

⁷³ Commento, *Par. XVIII*, vv. 28-33, in op. cit., p. 544.

e s'una intrava, un'altra n'uscita fòri.

(Par. XXX, vv. 61-69)

In questi versi, c'è il simbolismo del fiume, che significa la partecipazione alla vita di Dio. Le due rive rappresentano il Vecchio e il Nuovo Testamento, mentre i fiori rappresentano i beati, e le faville rappresentano gli angeli. Il profumo che emanano i beati illustra la loro santità⁷⁴. Nel rapporto degli angeli e i beati, paragonati con fiori e faville, L. Tonelli vede "l'ineffabile unità d'amore e letizia", che li unisce tra loro e anche a Dio⁷⁵.

In questa parte del racconto, è descritto come il pellegrino doveva bere dell'acqua di quel fiume per poter capire e vedere chiaramente che cosa erano davvero quei fiori e quelle faville. Quando Beatrice spiega al pellegrino perché gli conviene bere di quest'acqua, le sue parole assomigliano al prefazio liturgico. Impiegando questo stile, il poeta non solo spiega il simbolismo del fiume, ma anche fa l'introduzione alla parte più mistica del suo poema, dove il pellegrino vedrà il volto di Dio.

Anche soggiunse: 'Il fiume e li topazi
ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe
son di lor vero umbriferi prefazi;
non che da sé sien queste cose acerbe;
ma è difetto da la parte tua,
che non hai viste ancor tanto superbe'.

(Par. XXX, vv. 76-81)

Come viene spiegato nel commento legato a questi versi, 'prefazio' è il vocabolo di uso liturgico che serve come introduzione al Canone, all'azione vera e propria del sacrificio. In questa parte della *Commedia*, Dante personaggio sta per entrare nel vivo dei misteri e tutto quello che ha veduto finora è l'introduzione sacra che adombra la realtà dell'ambiente in cui si trova.⁷⁶ In più, ci interessa il verso 81, dove il narratore commenta l'insufficienza della sua facoltà visiva. In questo modo, Dante narratore testimonia della realtà autentica che resta inattuabile per il pellegrino.⁷⁷

Tra i gruppi di paragoni di cui l'autore si serve per descrivere i singoli elementi del mondo dell'aldilà, il più rilevante è quello che include i fenomeni celesti. L'astronomia è uno dei numerosi interessi di Dante. Siccome l'astronomia era uno dei rami del quadrivio, non sorprende che Dante la conoscesse così bene. In diversi canti, la descrizione dettagliata di un certo fenomeno astronomico serve da introduzione nel canto o del nuovo cielo che Dante-

⁷⁴ Commento, Par. XXX, vv. 61, 63, in *op. cit.*, p. 625.

⁷⁵ cfr. Luigi Tonelli, *op. cit.*, p. 195.

⁷⁶ Cfr. Commento, Par. XXX, v. 78, in *op. cit.*, p. 625.

⁷⁷ Giuseppe Ledda, *op. cit.*, p. 303.

personaggio ha appena varcato (per esempio, *Par. X*, vv. 1-21, *Par. XII*, vv. 10-21, *Par. XIII*, vv. 1-24, *Par. XX*, vv. 1-12, *Par. XXX*, vv. 1-15). In altri casi, la descrizione di un fenomeno astronomico serve da base per un'analogia, cioè l'esempio astronomico serve per descrivere un episodio del Paradiso. In questo senso, è particolarmente interessante il canto X del Paradiso. Per fare un'introduzione al canto, il narratore sostiene che Dio ha creato tutto con un ordine ammirevole. Nella prima parte del canto, i riferimenti astronomici servono per informare in qual parte del suo pellegrinaggio Dante-personaggio si trova. Descrivendo i movimenti dei corpi celesti e spiegando perché sono importanti, il narratore di nuovo figura qui come colui che dà il cibo. Eglidà del materiale per riflettere, per creare le proprie conclusioni e presenta se stesso come attento scrittore (*Par. X*, vv. 25-27). Comunque, i riferimenti all'astronomia in questo canto non si fermano qui. Quando il raccontatore descrive i movimenti, la danza dei beati di questo cielo, si serve del paragone con il movimento delle stelle e la danza popolare:

Poi, sí cantando, quelli ardenti soli
 si fuor girati intorno a noi tre volte,
 come stelle vicine a' fermi poli,
 donne mi parver, non da ballo sciolte,
 ma che s'arrestin tacite, ascoltando
 fin che le nove note hanno ricolte.
 (*Par. X*, vv. 76-81)

Nel suo saggio *The Dance of the Stars: Paradiso X*, John Freccero si riferisce a Platone, per commentare l'importanza dell'immagine del movimento delle stelle: "For Plato, the most perfect of all corporeal motion was that exemplified by the regular, diurnal circulation of the stars. It follows, at least according to the logic of myth, that the most perfect movement of the mind, the microcosmic equivalent of the universe, could best be represented by the movement of the stars."⁷⁸ Così, se il Paradiso si intende come un luogo dove le visioni sono ineffabili, dov'è difficile trovare le parole giuste per spiegare ciò che si può vedere là, è significativa l'analogia con il movimento delle stelle proprio per questo suo simbolismo. Se si tiene conto dell'idea che il perfetto movimento (forse si potrebbe dire anche – funzionamento, procedimento) della mente si paragona al movimento delle stelle, quest'immagine diventa più complessa.

D'altra parte, il paragone con la danza è significativo anche per l'effetto che produce. L'immagine di questa parte della danza sembra come una messinscena che annuncia la parte

⁷⁸ John Freccero, *The Dance of the Stars: Paradiso X*, in *op. cit.*, pp. 221-244, p. 226.

drammatica che segue nel canto: “The masterstroke of the second *terzina*, the pause before the continuation of the dance, both sets the scene dramatically for the speech that is to follow and allows the reader the time to contemplate the *tour de force*; it is in fact a subtle underscoring of what I have been referring to as the ‘command performance’ quality of the *cantica* – in the normal course of things, the circumpolar dance of the stars awaits no man.”⁷⁹ Nel seguito del canto, Dante-personaggio parla con S. Tommaso d’Aquino, che presenta le altre anime di quel cielo. A parte del parallelo con una danza popolare, che serve da introduzione drammatica e richiama alla mente del lettore qualcosa che è facile a visualizzare, è opportuno prestare attenzione anche all’immagine della danza delle stelle *per se*. Nel suo saggio, John Freccero analizza le possibili radici di quest’immagine. L’autore dimostra che la danza delle stelle si menziona nell’opera di Guglielmo di Conches e nel *Timaeus* di Platone. Guglielmo di Conches descrive la danza delle stelle e menziona che, danzando, le stelle creano un suono, cioè, un canto armonico: “The song produced by the stellar dance is of course the music of the spheres, the music produced by the varying movements of the heavenly bodies, inaudible to mortal ears.”⁸⁰ La sua spiegazione è interessante, proprio perché menziona un suono che gli orecchi dei mortali non possono sentire. Riguardo all’ineffabilità, sarebbe sicuramente una sfida tentare di descrivere qualcosa che non si può sentire.

L’ultima immagine, cioè l’ultimo paragone che si analizzerà in questa parte, è quella della ruota:

A l’alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e ‘l velle,
sí come rota ch’igualmente è mossa,
l’amor che move il sole e l’altre stelle.
(*Par.* XXXIII, vv. 142-146)

La ruota in questi versi simboleggia il moto uniforme del volere divino e del volere umano. La ruota si muove in modo eguale e nello stesso modo il desiderio e l’azione, l’intelletto e la volontà del pellegrino sono in perfetta concordia, in questa parte del suo viaggio.⁸¹ Il centro attorno al quale lo spirito gode di gravitare è il Dio. Nel suo saggio *The Final Image: Paradiso XXXIII, 144*, John Freccero approfondisce e sviluppa quest’idea - insistendo sulla differenza tra il cerchio e la ruota. Lo studioso richiama alla mente del lettore l’immagine dal Vecchio Testamento, quando il profeta Ezechiele ha visto le ruote fiammegianti. Freccero lega quest’immagine e l’immagine dantesca con il neoplatonismo. Più precisamente, l’autore

⁷⁹*Ibid.*, p. 228.

⁸⁰*Ibid.*, p. 238.

⁸¹ Cfr. Commento, *Par.* XXXIII, v. 143-144, in *op. cit.*, p. 647.

si riferisce al testo di Bruno Nardi, che ha collegato i commenti di Dionigi sulle ruote di Ezechiele con l'introduzione delle idee neoplatoniche nelle dottrine scolastiche sulle beatitudini.⁸² Freccero ammette l'importanza delle idee di Nardi, ma rileva anche che, a parte dell'immagine della circolazione della ruota, è importante anche l'immagine del movimento in avanti.⁸³ Lo studioso sviluppa il suo argomento: “(...) a circle turns endlessly in the abstract and describes a single simple motion, and is for that very reason the traditional symbol of perfection or eternity. But when a wheel turns, it goes somewhere. So Dionysius mentions ‘perfect rotation’, wheels turning ‘upon themselves’, their perpetual movement ‘around the highest Good’; but at the same time he adds that the wheels ‘advance...straight ahead, in a straight line, on the straight way.’ Thus, the product of angelic rotation is a forward motion. A wheel is moved by its center, as is the circle of the mystics (...). Like the movement of the pilgrim, the motion of the wheel itself is uniform (igualmente mossa) and yet logically twofold.”⁸⁴ Freccero spiega che, secondo Dionigi, le ruote angeliche ruotano, ma nello stesso tempo ascendono verso il Paradiso. Nello stesso modo, argomenta l'autore, la ruota celestiale di Dante si muove in due direzioni, e perciò il poeta si serve proprio dell'immagine della ruota invece che di quella di un cerchio. Paragonandolo all'idea del pellegrinaggio, Freccero interpreta l'immagine della ruota, cioè il suo movimento: “His [Dante] personal fulfillment is represented by a perfect rotation around God, upon whom he is centered. At the same time, however, because he moves in harmony with the rest of the creation, represented by the heavenly bodies, the forward motion is along the circular track that surrounds God. The pilgrim's motion is not only a rotation around the interior object of his desire, but also, because the contact with reality is never lost, a revolution around the spiral centre of the universe.”⁸⁵ In più, Freccero si riferisce al testo di Platone, *Timaeus*, dove il movimento delle stelle è descritto in modo simile al modo dantesco. Secondo Platone, le stelle erano esseri con le anime.⁸⁶ Nel testo sulla gerarchia degli angeli di Dionigi, si assume la stessa immagine della ruota, cioè del suo movimento per descrivere il movimento degli angeli. Così, nell'immagine dantesca c'è l'eredità del Vecchio Testamento, di Platone e di Dionigi. Come argomenta Freccero, “(...) thanks to the analogy between the human and the angelic or stellar soul, a key part of the doctrine of both Dionysius and Plato, the symbolic movements of the human soul, in this case of the human pilgrim, are also analogous to movement of the

⁸² Cfr. John Freccero, *The Final Image: Paradiso XXXIII*, 144, in *op. cit.*, pp. 245-257, p. 248.

⁸³ Cfr. *ibid.*, p. 249.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 249.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 249-250.

⁸⁶ Cfr. *ibid.*, 144, p. 252.

heavens, throughout the poem, but especially here at the final moment. The angels are the analogical link between the perfect motion of the pilgrim and the motion of the stars.”⁸⁷ Secondo Freccero, l’immagine della ruota è adatto per il movimento descritto nell’ultimo canto, cioè la possibilità di rappresentare allo stesso tempo la circolazione verso il centro, ma anche il movimento in avanti. In questa visione dantesca, Freccero ritiene che “(...) when the soul stands in the presence of the One, True, and Good, the ‘First Equality’ is somehow both the center of an action, outside, and the center of a vision within. It is one point, which moves the soul uniformly, both from within and without, like a wheel whose forward revolution is constantly and exactly proportional to its rotation because of his uniform motion.”⁸⁸ Questo simbolismo è tanto più interessante se si pensa alla parola “disio”, con la quale di solito Dante descrive il desiderio intellettuale.⁸⁹ Freccero interpreta “disio” e “velle”, menzionati in questi ultimi versi, nella luce delle sue idee sul movimento della ruota: “The center of the intellectual circle of the soul is the point that in turn traces the circumference of another circle, with a much wider sweep. This is the circle of *velle*, of the will, properly speaking. It symbolizes the perfect act of fruition, which is the necessary and natural end of the will. The word *velle* here denotes, as it does for Thomas Aquinas, the unshakable adherence of the will to its natural end, which it loves in itself. As the angels whirl around God in the circular track that is moved by love, the *velle* of the pilgrim joins them and the rest of the creation in a dance of glory.”⁹⁰ Le osservazioni di Freccero sembrano molto rilevanti, proprio perché dimostrano la complessità della finale immagine del poema dantesco.

Come le altre immagini scelte per questa parte dell’analisi, anche quello della ruota dimostra la ricchezza dell’immaginazione del poeta, il suo talento o la sua maestria di prendere le immagini conosciute dal mondo che ci circonda e di darle un valore più grande, aggiungendo un simbolismo conveniente per ciò che vuole raffigurare. I motivi della luce, dell’acqua, del sole, delle stelle, della ruota sono conosciuti a ogni lettore e il poeta li usa come la base delle visioni del Paradiso. Dall’abbondanza dei commenti e delle interpretazioni legati a queste immagini, dai dibattiti sviluppatisi sui loro significati, si può concludere che si tratta di immagini molto studiate. Si ottiene l’impressione che, con queste immagini, l’autoreabbia realizzato anche lo scopo pedagogico della sua opera – ha cercato di trattare le sue ideazioni ineffabili per mezzo delle immagini ricche del simbolismo.

⁸⁷*Ibid.*, p. 253.

⁸⁸*Ibid.*, p. 254.

⁸⁹Cfr. *ibid.*, p. 255.

⁹⁰*Ibid.*, p. 256.

Per l'analisi dell'ineffabilità, questi paragoni e queste immagini sembrano importanti proprio perché Dante autore si è servito di essi per illustrare qualcosa di sublime, di inaccessibile. Il narratore di solito accentua che quello che riesce a raffigurare è soltanto la minima parte di quello che il pellegrino ha visto durante il suo pellegrinaggio.

ii. Drammatizzazione

La drammatizzazione è un'altra tecnica che l'autore impiega per approcciare il problema dell'ineffabilità. Percorrendo il Paradiso, il pellegrino si impegna in dialogo con numerosi personaggi. Com'è spiegato nella parte precedente, il pellegrino parla con i personaggi più o meno famosi a causa del rispetto e riverenza che provocano nei lettori. Così diventa più facile presentare le ideazioni dell'autore e anche i temi teologici. D'altro canto, la drammatizzazione è importante anche perché così il poeta può affrontare diverse difficoltà dell'espressione.

Tra gli altri problemi dell'espressione, si distingue particolarmente quello del tempo. Secondo Teodolinda Barolini, è proprio il problema della temporalità del racconto che è fondamentale del Paradiso⁹¹. La difficoltà consiste nel paradosso di esprimere la simultaneità nel Paradiso. La studiosa argomenta questa tesi: "Se il tempo è differenza, e se il linguaggio è una funzione del tempo, allora il linguaggio è un mezzo differenziale, incapace di esprimere simultaneità."⁹² Come sostengono i filosofi Boezio, Aristotele e Agostino, il cui influsso è visibile nell'opera dantesca, Dio è eterno e simultaneo.⁹³ Da ciò procede che Dio è ineffabile anche perché la lingua umana non si può commensurare con Lui.⁹⁴ Per tutte queste ragioni, la tecnica della drammatizzazione è molto utile al poeta: "Dante tenta non solo di rappresentare il paradiso pittoricamente, come avevano fatto i visionari precedenti, ma di drammatizzare anche delle idee metafisiche sul tempo e lo spazio."⁹⁵ Nel contesto del paradosso del tempo, l'esempio più interessante è quello dei due canti successivi, i canti XI e XII in cui sono rappresentati S. Francesco e S. Domenico. La drammatizzazione in questi canti è significativa proprio per diversi tentativi del poeta di esprimere la simultaneità. Già con la scelta dei protagonisti dei canti XI e XII, il poeta allude ai legami tra due santi e due ordini. Così, l'autore fa parlare un domenicano, S. Tommaso d'Aquino, su Francesco e un francescano, S. Bonaventura, su Domenico. Secondo Teodolinda Barolini, la scelta di proprio questi

⁹¹ Cfr. Teodolinda Barolini, *I problemi del "Paradiso": mimesi del tempo e paradosso del più e meno*, in *op. cit.*, pp. 232-268, p. 232.

⁹² *Ibid.*, p. 234.

⁹³ Cfr. *ibid.*, p. 235.

⁹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 236.

⁹⁵ *Ibid.*

protagonisti è importante perché S. Tommaso e S. Bonaventura non sono solo dei presentatori, ma anche dei rappresentanti.⁹⁶ Loro hanno il ruolo di presentare i due santi che hanno fondato gli ordini di cui loro fanno parte, ma sono anche i rappresentanti di questi ordini. Proprio dalle parole introduttive di uno di loro, S. Tommaso, il poeta spiega in che modo cercherà di creare la simultaneità:

De l'un dirò, però che d'ambedue
si dice l'un pregiando, qual ch'om prende,
perch' ad un fine fur l'opere sue.

(*Par.* XI, vv. 40-42)

Nel suo saggio, l'autrice tratta proprio l'idea e il tentativo di Dante di rappresentare due santi simultaneamente. Questo sembra impossibile o ineffabile, perché se l'autore sceglie prima di parlare di un santo, può passare alla rappresentazione dell'altro solo dopo. Un'idea simile si riscontra nell'intero *Paradiso* – come presentare una cosa per sé, e allo stesso tempo presentarla come parte di un'unità più grande, di Dio? Secondo Teodolinda Barolini, Dante vuole drammatizzare gli ostacoli linguistici e temporali alla parità rappresentativa.⁹⁷ La domanda è come realizzare l'illusione della simultaneità all'interno di un mezzo che si definisce attraverso la sua sequenzialità?⁹⁸ L'autrice ritiene che il poeta lo ottiene grazie alla struttura dei due canti – ambedue hanno una parte introduttiva, il racconto sulla vita del santo e la coda.⁹⁹ D'un'altra parte, dando a Tommaso e a Bonaventura i ruoli dei narratori, l'autore li fa esprimersi nel modo di insistere sul legame tra Francesco e Domenico, come di fare un riassunto ogni tanto. Questo si vede nei versi del canto XI: “Or se le mie parole non sono fioche,/ se la tua audienza è stata attenta,/ se ciò ch'è detto a la mente revoche” (*Par.* XI, vv. 133-135) e nel canto XII, quando Bonaventura si riferisce al colloquio di Tommaso: “Ad invegliar cotanto paladino/ mi mosse l'infiammata cortesia/ di fra Tommaso e 'l discreto latino” (*Par.* XII, vv. 142-144). I legami tra due canti e i due santi si vedono anche nelle altre scelte stilistiche dell'autore. Per esempio, per entrambi i santi si dà una collocazione geografica – per Francesco, con l'accento sull'oriente (*Par.* XI, vv. 43-48 e vv. 52-54 con il gioco di parole Ascesi/Assisi e Oriente) e per Domenico, con l'accento sull'occidente (*Par.* XII, vv. 46-54). Poi, nel canto di Francesco, il poeta gioca con il significato della parola Ascesi, cioè Assisi, mentre nel canto di Domenico si mette accento sull'etimologia del nome del santo e sul valore dei nomi dei suoi genitori (*Par.* XII, vv. 67-70 e vv. 79-81). Un'altra

⁹⁶ Cfr. Teodolinda Barolini, *Agiografia dantesca: la meditazione narrativa del cielo del sole*, in *op. cit.*, pp. 269-299, p. 271.

⁹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 272.

⁹⁸ Cfr. *ibid.*, p. 273.

⁹⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 274-275.

similitudine tra due canti c'è nell'uso della parola "orto". Nel canto di Francesco l'orto simboleggia la nascita di Francesco (*Par.* XI, vv. 55-57), e nel canto di Domenico, l'orto si menziona nel contesto della lotta contro l'eresia (*Par.* XII, vv. 70-72). Ambedue santi sono presentati come amanti o mariti – Francesco come "amante" della Povertà (*Par.* XI, v. 74), e Domenico come "amoroso drudo" della fede cristiana (*Par.* XII, vv. 55-56). In più, Teodolinda Barolini nota anche: "(...) se la vita di Francesco è modellata su quella di Cristo, nondimeno la prima rima tripla in "Cristo" del poema appartiene alla vita di Domenico (XII, 71, 73, 75)."¹⁰⁰

Nel seguito della sua analisi, Teodolinda Barolini nota altri fatti interessanti in canti di Francesco e Domenico: "Nello scrivere la vita di Domenico, Dante sembra attento a riprendere le componenti retoriche e metaforiche della vita di Francesco; così, se Francesco è un 'archimandrita' (XI 99), un principe dei pastori secondo una locuzione ecclesiale greca, Domenico non è solo 'nostro patriarca' (XI 121), un termine che ha la stessa provenienza linguistica, ma anche un 'pastor' (XI 131) il cui gregge si è allontanato dall'ovile."¹⁰¹ L'autrice accentua che Francesco e Domenico sono ambedue presentati come "campione" e "amoroso"¹⁰². Da tutte queste similitudini o paralleli si vede l'intenzione di Dante autore di mettere i due santi allo stesso livello. Un'altra parallela si vede nelle parole di S. Tommaso, che fa un'introduzione presentando Francesco e Domenico come due capi dei due ordini, come guide della chiesa, dove descrive Francesco come "serafico in ardore" (*Par.* XI, v. 37) e Domenico, grazie alla sua sapienza, come uno che "(...) fue di cherubica luce uno splendore" (*Par.* XI, v. 39). Teodolinda Barolini sottolinea anche il valore chiasmatico dei due canti: "Bonaventura conclude il suo preambolo chiamando i due santi campioni, rimandandoci esplicitamente indietro ai 'due principi' iniziali di Tommaso: 'e, come è detto, a sua sposa soccorse/con due campioni' (XII, 43-44). Egli inizia ponendo l'accento sulla necessità di terminare ciò che Tommaso aveva iniziato, di completare il discorso del collega con il proprio: 'L'amor che mi fa bella/mi tragge a ragionar de l'altro duca/per cui del mio sì ben ci si favella' (XII, 31-33). Come Tommaso, Bonaventura rileva che, dove c'è un campione, c'è anche l'altro poiché entrambi operano per un medesimo fine."¹⁰³

Nonostante tutti questi parallelismi, a causa dell'ordine narrativo, non è possibile presentare due persone differenti nello stesso tempo. Nel prologo di S. Tommaso si dice che, elogiando l'uno, si elogia anche l'altro, ma uno deve essere presentato primo, dall'uno si deve

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 275.

¹⁰¹*Ibid.*

¹⁰²Cfr. *ibid.*

¹⁰³*Ibid.*, pp. 276-277.

cominciare. Teodolinda Barolini ritiene che “In realtà (...) fa una grande differenza (un modo di dire illuminante) quale storia raccontiamo per prima: l’ordine con il quale vengono narrati gli eventi costituisce l’essenza della costruzione di una trama.”¹⁰⁴ L’autrice si riferisce anche al *Convivio*, dove l’autore argomenta che la cosa più importante deve essere trattata alla fine, così che rimanga più impressa nella mente del lettore (*Convivio II*, VIII, 2). In questo modo sembra che il poeta voglia dare un’importanza maggiore a Domenico, nonostante il fatto che lo presenta dopo di Francesco.

Tutti questi metodi di Dante – il volere di presentare due santi allo stesso tempo, ma d’altra parte lo scegliere necessario di cominciare con l’uno per procedere all’altro - dimostrano i suoi esercizi di stile, o le destrezze verbali, come le chiama Teodolinda Barolini. L’autrice presta attenzione al fatto che “(...) lo scheletro narrativo di base della *Commedia* è lineare, e si fonda su un sistema di differenze, sulle regole narrative implicite nella celebrazione da parte di Tommaso dell’ordine, della gerarchia, della *distinzione*.”¹⁰⁵ Le differenze sono nello stile che il poeta usa in questi due canti, dove il canto di Francesco è più poetico mentre il canto di Domenico è più epico. Con questi cambiamenti dello stile nei canti che descrivono il cielo del sole si potrebbe vedere in microcosmo la presentazione dei problemi che Dante-narratore tematizza nella cantica del Paradiso.¹⁰⁶ Nello stesso modo in cui i canti del *Paradiso* diventano sempre più lirici verso la fine della cantica, anche in questi due canti si vede il passaggio dall’ordine con cui Tommaso presenta le anime nel canto X al lirismo del passo finale di questo canto.¹⁰⁷

Riguardo al tema dell’ineffabilità, è particolarmente significativa la domanda di Teodolinda Barolini: “Come sostituire l’eccentricità della lingua con la concentricità del paradiso?”¹⁰⁸ La studiosa accentua che la concentricità è l’idea che esseri differenti, presentati come punti differenti sulle circonferenze di cerchi differenti, possono avere lo stesso centro, che possono essere uniti intorno a una verità centrale e che proprio in canti del cielo del sole vogliono dimostrare che tutti i punti sulla circonferenza sono equidistanti dal centro.¹⁰⁹ L’autrice conclude che “(...) il cielo del sole tratta della possibilità della concentricità non solo tra differenti scuole di pensiero, rappresentate dagli spiriti sapienti, ma anche tra diverse forme di espressione, rappresentate dai differenti registri – la ‘narrazione’ e l’‘antinarrazione’ –

¹⁰⁴*Ibid.*, p. 278.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 285.

¹⁰⁶Cfr. *ibid.*, p. 285.

¹⁰⁷Cfr. *ibid.*

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 287.

¹⁰⁹Cfr. *ibid.*

impiegati dal poeta”¹¹⁰ che possono figurare “(...) come l’approssimazione di due tipi di discorso divino, uno basato sulla differenza e uno non soggetto al tempo.”¹¹¹

Nel contesto dell’ineffabilità, tutti i metodi usati dal poeta in questi canti sono significanti perché dimostrano la sua intenzione di presentare allo stesso tempo le cose differenti, più precisamente due persone differenti, allo stesso tempo, cioè di dimostrare la loro unicità e allo stesso tempo la loro originalità, la loro indipendenza. Servitosi delle differenti caratteristiche di stile, il quale allo stesso tempo corrisponde ai caratteri dei due santi, e facendo paralleli tra loro, il poeta riesce a presentarli nella loro originalità. D’altra parte, insistendo sul fatto che entrambi sono di stesso livello d’importanza e usando i metodi (anti)narrativi dei suoi personaggi-narratori, Tommaso e Bonaventura, si può vedere che i due santi sono uniti di un modo complesso. Da questi esempi si può intendere che in questi canti la complessità e la ricchezza dello stile tematizzano l’ineffabilità. Più precisamente, si può interpretare che con questi metodi si esaminano i limiti dell’espressione, cioè quanto lontano si può andare nello spazio dell’ineffabile. Nella sua conclusione, Teodolinda Barolini propone un altro livello dell’impiego di metodi in questi canti. La studiosa propone un nuovo chiasmo: “(...) narratologicamente, il canto XI esprime il metodo che rappresenta la spina dorsale della *Commedia*, mentre il canto XII esprime il metodo fondamentale ma più periferico che permetterà di scrivere il *Paradiso*; ermeneuticamente, è vero il contrario, poiché il canto XI proclama un metodo allegorico fondamentale ma periferico, mentre il canto XII proclama il metodo profetico letterale che è base e fondamento di quella forma speciale di rappresentazione che rende la *Commedia* ciò che è.”¹¹²

A parte della drammatizzazione, Dante poeta ha cercato di esaminare il problema della coesistenza dell’uno e del molteplice. Questo progetto si può leggere dai primi tre versi del *Paradiso*:

La gloria di colui che tutto move
per l’universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove.
(*Par. I*, vv. 1-3)

La problematica dell’ineffabile si riscontra già nell’ideazione dell’autore di rappresentare l’unità di “colui che tutto move” e nello stesso tempo il suo muoversi e risplendere “in una parte più e meno altrove”. Nel *Paradiso*, si cerca di esprimere la differenza, il più e il meno,

¹¹⁰*Ibid.*, p. 288.

¹¹¹*Ibid.*

¹¹²*Ibid.*

ma anche l'unità di Dio, che abbraccia tutto simultaneamente.¹¹³ T. Barolini rileva i metodi con cui il poeta cerca di affrontare questo problema: “(...) il suo forgiare una strategia narrativa che prima attacca l'uno, poi il molteplice, cercando così di creare un testo che contenga l'illusione della coesistenza e simultaneità dell'uno e del molteplice.”¹¹⁴ Il tentativo di rappresentare la coesistenza di unità e differenza, o anche uguaglianza e gerarchia, si rileva nei primi due canti del *Paradiso*, che trattano il paradosso prima dal punto di vista dell'uno, e poi dal punto di vista del molteplice.¹¹⁵ Nel primo canto, si riscontra il discorso sull'ordine dell'universo, mentre il discorso sulle influenze celesti del secondo canto dimostra la necessità della differenza, la quale è caratteristica irrinunciabile dello stesso ordinato universo.¹¹⁶ Secondo T. Barolini, “Insieme, i due canti stabiliscono il programma per il resto del *Paradiso*, sia per ciò che riguarda le principali preoccupazioni della cantica sia per ciò che riguarda la strategia narrativa dell'alternanza, secondo la quale il poeta prima sottolinea l'uno e poi sottolinea il molteplice e così via dall'uno all'altro, nella speranza che il pacchetto diacronico che ci offre ci dia un'idea della realtà sincronica da lui sperimentata.”¹¹⁷

Nel canto IV del *Paradiso*, si rileva lo stesso problema – il pellegrino ha due domande a porre e considera che ambedue siano dello stesso livello d'importanza. Così, gli è difficile decidere quale sarà la prima:

Intra due cibi, distanti e moventi
d'un modo, prima si morria di fame,
che liber'omo l'un recasse ai denti;
sí si starebbe un agno intra due brame
di fieri lupi, igualmente temendo;
sí si starebbe un cane intra due dame:
per che, s'i' mi tacea, me non riprendo,
da li miei dubbi d'un modo sospinto,
poi ch'era necessario, né commendo.
(*Par. IV*, vv. 1-9)

Questi versi possono essere interpretati come un altro esempio dell'ineffabilità. Con queste analogie, si descrive la difficoltà di scegliere e si potrebbe leggere anche una sorta di debolezza a causa dell'incapacità di cominciare, di fare la scelta. La variante dell'ineffabilità che si può leggere in questi versi e la seconda “ineffabilitade” menzionata da Dante nel

¹¹³ Cfr. Teodolinda Barolini, *I problemi del “Paradiso”: mimesi del tempo e paradosso del più e meno*, p. 243.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Cfr. *ibid.*, p. 246.

¹¹⁶ Cfr. *ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

Convivio. Se si segue la definizione della lingua come differenza, allora qui si vede l'incapacità della lingua, dell'espressione, a seguire la mente del poeta che è ugualmente interessato ad entrambe le domande e vorrebbe sapere ambedue le risposte simultaneamente. Non è possibile di procedere con il poema se non si fa la scelta, se non si esegue la differenza tra due domande e se non si decide la quale sarà la prima. T. Barolini fa notare: "Poiché la trama del *Paradiso* è formata dal movimento intellettuale in avanti del pellegrino, dalla manifestazione dei suoi vari *dubbi* e delle risposte che provoca, la sua stasi rappresenta la stasi che subirebbe il testo se la differenza, sotto forma di nuovi dubbi e di nuovo linguaggio, non fosse continuamente reintrodotta."¹¹⁸

In questi esempi si vede come il poeta ha presentato uno degli elementi ineffabili dell'ultima cantica. Dall'esempio dei canti XI e XII si vede il desiderio di esprimere la simultaneità, presentando ognuno dei due per sé, ma mettendo l'accento sul fatto che ambedue sono di stesso livello d'importanza. Nei canti I e II si mostrano l'ordine e la necessità di differenza, che dovrebbero essere intrecciati. Nel canto IV si vede l'incapacità di comunicare simultaneamente due cose differenti. Anche se Dante autore trova differenti modi con cui affronta il problema dell'ineffabilità di questi elementi, si vede alla fine che la lingua pone alcuni limiti che non si possono superare e che ci sono delle difficoltà nell'espressione che non si possono risolvere.

iii. La scelta delle parole

L'analisi della scelta delle parole nel *Paradiso* sembra significativa per il tema dell'ineffabilità proprio perché Dante autore accentua le difficoltà riguardo alla scelta delle parole giuste per illustrare le sue idee o per descrivere la bellezza. Per nostro tema, sembra appropriato prestare attenzione ai modi in cui il poeta ha deciso di esprimersi.

Nel *Paradiso*, in differenti canti, il narratore rievoca l'ineffabilità di certe immagini, fino al punto dove spiega che è necessario saltare quella parte del poema. In differenti canti del *Paradiso*, il narratore presenta lo saltare e l'evitare delle descrizioni per le quali risulta impossibile trovare le parole adatte come l'unica scelta possibile.

Nel loro saggio, *Dante after Wittgenstein*, gli autori Sara Fortuna e Manuele Gragnolati si fanno riferimento ai versi "trasumanar significar per verba/non si poria" dal primo canto del

¹¹⁸*Ibid.*, p. 256.

Paradiso e commentano: “(...) human language (verba) is considered unable to express the heavenly experience – here specifically that of deification, of joining with God. Indeed, the poem tells us that what is required is a different use of language, a ‘poetic’ use we could say, that is, a use that is able to push language beyond its human boundaries.”¹¹⁹ Per dimostrare il modo in cui Dante cerca di oltrepassare i limiti della lingua, si possono citare alcuni esempi di questa cantica.

In questo senso, è interessante l’esempio dal canto III del *Paradiso*:

Quel sol che pria d’amor mi scaldò ‘l petto,
di bella verità m’avea scoperto,
provando e riprovando, il dolce aspetto (...)
(*Par.* III, vv. 1-3)

In questi versi, è opportuno prestare attenzione alla parola *aspetto*, che sia nel *Convivio* che nella *Commedia* ha molteplici valori semantici. Nel saggio *Dante after Wittgenstein*, gli autori studiano anche questa specificità dell’opera dantesca. Gli autori suggeriscono che la chiave della polisemia della parola *aspetto* sta nella differenza dei contesti dell’*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*. La parola *aspetto* può oscillare tra il significato attivo – *vista, sguardo, azione del guardare* – e quello passivo – *ciò che appare a chi guarda*.¹²⁰ Sulla varietà di questa parola, gli autori osservano: “(...) not only semantic differences are at stake – the shift from the objective/passive to the subjective/active etc. – but also and especially the movement in the polysemic and enantiosemic uses of the term in the journey from *Inferno* to *Paradiso*, where one is constantly confronted with the aspect-change in most uses of ‘aspetto’. This means that in the last part of the *Commedia*, Dante succeeds in creating a sphere of semantic undecidability, where the reader cannot choose one single meaning of ‘aspetto’ but has to keep in mind all of them, letting them shift in his/her mind.”¹²¹ Secondo gli autori, è proprio questo che si vuole ottenere dal lettore – la possibilità di scegliere tra i differenti significati e la ricchezza delle possibili interpretazioni: “(...) the proliferation and the general interpretations’ discordance through the centuries on the use of this term is rather a relevant symptom that Dante’s poetics of ‘aspetto’ deliberately produces a sophisticated articulation of diverse semantic layers in which multiple meanings mingle with each other and represent a paradoxical poetic performance.”¹²² La parola *aspetto*, a causadei differenti contesti dell’*Inferno* e del *Purgatorio*, si usa in un modo differente nell’ultima cantica.

¹¹⁹ Sara Fortuna e Manuele Gragnolati, *Dante after Wittgenstein*, in *op. cit.*, p. 236.

¹²⁰ Cfr. Sara Fortuna e Manuele Gragnolati, *Dante after Wittgenstein*, p. 231.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, p. 232.

Nell'*Inferno* l'*aspetto* descriverebbe la condizione delle anime condannate, nel *Purgatorio* questa parola descrive la sembianza o la sensazione che uno ottiene osservando le anime, mentre nel *Paradiso*, il suo significato cambia di nuovo.¹²³ Gli autori sviluppano la loro idea: “The use of ‘aspetto’ is different in *Paradiso*, which performs a ‘revolution of poetic language’ and activates a different kind of textuality, one that tries to express the subject’s experience of heavenly simultaneity – what medieval theologians called *totum simul*.”¹²⁴ La rappresentazione della simultaneità è una sfida per l’espressione dell’autore, come si vede anche dagli esempi citati nella parte precedente. Si può intendere che nel *Paradiso* si vuole ottenere la sensazione che tutto che si cerca di presentare per sé infatti accade simultaneamente, cioè rendere l’idea che tutte le anime nel Paradiso mantenevano il suo carattere, la sua originalità ma che nello stesso tempo partecipavano all’unità celestiale. Perciò, il poeta deve cercare tutti i modi di cui può pensare per esprimerlo. Le numerose interpretazioni possibili di una certa parola sembrano come una buona arma contro l’ineffabilità perché danno spazio anche ai quattro sensi del testo, elaborati da Dante nel *Convivio*. Giocando con il senso delle parole, o le possibili interpretazioni della stessa, l’autore dà al lettore la possibilità di scegliere tra i sensi, o di interpretare certi episodi in modo che gli sembra il più probabile. Nello stesso tempo, restano le possibilità delle altre interpretazioni. È possibile che il lettore non possa raggiungere tutte le variazioni della parola, e così resta qualcosa di irraggiungibile, proprio come (si vede alla fine della cantica) lo è l’essenziale del *Paradiso*. Riguardo alla parola *aspettonelParadiso*, Sara Fortuna e Manuele Gragnolati accentuano: “Within this occurrence of the term, aspect-change focuses on the fact that we have to try to put together all the different senses of ‘aspetto’ and transform their chronological succession into a simultaneous coexistence: n this case, we can shift from the general physical appearance of Beatrice to her face, from this more objective dimension to the more subjective one of her gaze, and from her gaze to the affective dimension displayed by it, which also includes Dante’s gaze and its mingling with Beatrice’s.”¹²⁵

Grazie all’esempio della parola *aspetto*, gli autori hanno potuto sviluppare ancora di più le idee sulla poesia di Dante, cioè dei suoi metodi per esprimere quello che presenta come ineffabile. Secondo loro, diversi elementi della *Commedia* non possono riferirsi alla totalità, mentre l’uso poetico di essi è composto di frammenti differenti. Riguardo ai tentativi del poeta di esprimere l’unicità e la totalità simultaneamente, è interessante come in questo modo

¹²³Cfr. *ibid.*, p. 234.

¹²⁴*Ibid.*, p. 234.

¹²⁵*Ibid.*, p. 238.

si dimostra la limitatezza di questi frammenti ma allo stesso tempo l'impossibilità di esprimere la totalità senza essi.¹²⁶ Come si può vedere dalle diverse possibili interpretazioni delle parole usate nella *Commedia*, ma anche dai paragoni, "The exemplarity of poetry corresponds to an unavoidable tension between particular and universal, obtained through a plurilinguistic (and polysemic) strategy which ideally opens up an infinite range of possibilities; Dante can only present examples, single scenarios, visions, images to which a paradigmatic value is given."¹²⁷ In questo senso, anche sé le idee del poeta, le "visioni" del Paradiso sembrano inesprimibili, ineffabili, la complessità delle parole con le quali egli crea la sua poesia e la verosimiglianza degli esempi scelti sembrano essere strumenti giusti per (cercare di) oltrepassare l'ineffabilità.

Nel *Paradiso*, ci sono moltissimi altri esempi della complessità delle parole scelte, cioè delle numerose possibili interpretazioni di certe parole. Non volendo esagerare con gli esempi, in quest'analisi saranno elencati ancora soltanto quei del canto XXXIII del *Paradiso*. Essendo l'ultimo canto della *Commedia* e descrivendo la fine del pellegrinaggio, canto XXXIII è ricco delle analogie interessanti, del simbolismo, dei lamenti del narratore sull'ineffabilità dell'esperienza del pellegrino e anche delle parole complesse in significato. In questa parte, ci si dedicherà alle parole *disio*, *velle* e *stelle*, negli ultimi versi del canto:

A l'alta fantasia qui manco possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sí come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.
(*Par.* XXXIII, vv. 142-145)

La parola *disio* si interpreta come il desiderio intellettuale di Dante, la sua voglia e il suo sforzo di sapere, di capire. Quest'interpretazione della parola ha le sue radici già nel *Convivio*, dove il commentatore compara la filosofia a una donna. Per ottenere l'amore di questa donna, l'autore spiega che dovrebbe amare anche quello che ama lei. Il poeta può amare queste altre cose se le studia, se si dedica anche a esse. Grazie alla sapienza, anche egli potrà diventare una persona migliore, in un certo senso cresce anche la sua nobiltà. Perciò il suo *disio* non rappresenta un desiderio fisico ma proprio quello intellettuale, la sete della sapienza, del comprendere. *Velle* rappresenta la voglia, che può essere la voglia di agire, di fare i passi necessari verso lo scopo, la voglia di studiare, la voglia di procedere anche quando questo sembra difficile. Nel suo saggio *The Final Image: Paradiso XXXIII, 144*, già citato in questa

¹²⁶Cfr. *ibid.*, p. 236.

¹²⁷*Ibid.*, p. 236.

tesi, John Freccero spiega: “It [*velle*] symbolizes the perfect act of fruition, which is the necessary and natural end of the will. The world *velle* here denotes, as it does for Thomas Aquinas, the unshakable adherence of the will to its natural end, which it loves in itself.”¹²⁸ Si potrebbe dire che queste due parole rappresentano una sorte di sintesi di certe idee dell'autore. Con una sola parola, il narratore stimola un lettore colto a pensare alle idee già presentate in modo più sviluppato nelle opere dantesche precedenti, o anche alle opere degli autori con cui Dante concorda in opinione. D'altra parte, ambedue parole sono in funzione di un'immagine anche più complessa – quella della ruota, analizzata nella parte precedente di questa tesi. La parola *stelle* è significativa perché figura come l'ultima parola di tutte le tre cantiche. Le stelle possono simboleggiare l'uscita, l'altezza, la salvezza, l'immensità della creazione divina. L'immagine delle stelle non è casuale: “Non a caso ogni cantica termina con la parola *stelle*, che ha sempre un identico significato nel largo contesto, e che si arricchisce *in extenso* dei valori che l'opera del creato ha in se stessa, veduta con gli occhi di uno che contempla il firmamento in tre momenti diversi, dopo la visione del peccato, della purificazione, della gloria celeste.”¹²⁹ Nell'ultimo canto le stelle “ (...) sono un richiamo a guardare oltre la ‘vigilia dei sensi’ (*Inf.* XXVI, 114-115) sia nell'ampiezza dei cieli (*Par.* I, 1-3) che nell'intimo della coscienza.”¹³⁰ John Freccero tratta anche altri significati del motivo delle “stelle”: “The stars, that is, perfect rationality, represent at once the soul's birthright and its destiny; education is the process whereby the star-soul, fallen to earth, struggles to regain its celestial home. So in Dante's poem, the stars represent the goal of the itinerary of the mind: a goal barely glimpsed at the end of the Inferno, within reach by the end of the Purgatorio, and achieved at journey's end.”¹³¹ Anche come nel caso delle parole *disio* e *velle*, anche la parola *stelle* allude a un significato più vasto.

Dall'uso di queste parole, si vede come l'autore le impiega. Queste parole possono funzionare da sé, raffigurare il desiderio, la voglia o le stelle nel senso proprio. D'altra parte, ciascuna di queste parole allude a qualcosa che Dante aveva già scritto, studiato, analizzato, qualcosa che è il frutto del suo lavoro e i suoi studi. Il loro significato cresce quando il lettore cerca le possibili interpretazioni.

Si potrebbe andare anche più in avanti e analizzare l'uso delle vocali nel *Paradiso*. Nel suo saggio “*Si dentro impetrai*”: *crisis of language in the Commedia*, Jeremy Tambling sviluppa l'idea dantesca dei vocali, trattata da Dante nel *Convivio*. Lo studioso accentua: “All letters

¹²⁸ John Freccero, *The Final Image: Paradiso XXXIII, 144* in *op. cit.*, p. 256.

¹²⁹ Commento, *Inf.* XXXIV, v. 139, in *op. cit.*, p. 233.

¹³⁰ Cfr. Commento, *Par.* XXXIII, v. 145, in *op. cit.*, p. 648.

¹³¹ John Freccero, *The Dance of the Stars*, in *op. cit.*, pp., p. 226.

are significant: moreover, in the *Convivio*, Dante is specifically talking about vowels, ‘che sono anima e legame d’ogni parole’ (...). There is something very suggestive here: vowels have the living principle about them: they seem to draw close to what God is.”¹³² Tambling presta attenzione al fatto che l’autore, elencando i vocali, mette O nell’ultimo posto, invece di U. Questo sembra importante per il parallelismo con i versi 16-18 del canto XXVI del *Paradiso*, e il conversazione di Dante personaggio e S. Giovanni:

Lo ben che fa contenta questa corte
Alfa ed O è di quanta scrittura
mi legge Amore lievemente o forte.
(*Par.* XXVI, vv. 16-18)

Da questi versi si può vedere un altro gioco di parole del poeta, dove “Alfa ed O” figurano come riferimento a Dio, ma anche a qualcosa meno specificato. Secondo Tambling, la prima e l’ultima lettera dell’alfabeto greco rappresentano la lingua stessa.¹³³ Questo simbolismo e anche lo scambio nell’elenco delle vocali sono simili con gli esempi precedenti proprio perché possono funzionare su diversi livelli. Jeremy Tambling fa notare che questo riflette l’interesse sulla possibilità che ogni lettera possa essere un testo autentico quando è messo in rapporto con un’altra lettera, “the relationship constituting the different, allowing the possibility of meaning.”¹³⁴

Da questi esempi si potrebbe concludere che l’autore cerca di illustrare l’ineffabile contando sulla ricchezza delle parole usate. Non solo che queste parole sono in servizio degli episodi che vuole descrivere, ma esse possono alludere anche che ci sia una storia dietro queste parole. Questa storia può essere la storia degli studi che il poeta aveva fatto per poter scrivere di modo in cui scrive, o anche la storia delle sue opere precedenti o ancora la storia che si basa su temi “eterni”, della speranza, salvezza o amore. In questo senso, con una parola, l’autore può abbracciare molto e ricreare così, come lo cerca e come lo vuole, lo stile di scrivere di Dio.

iv. Descrizioni delle emozioni invece delle visioni

Nel *Paradiso*, Dante narratore cerca di descrivere spesso le esperienze per le quali dice che non possono essere trasmesse in parole. Invece di descrivere la visione, l’episodio stesso, il soggetto lirico decide di descrivere le emozioni provate dal pellegrino in queste situazioni.

¹³² Jeremy Tambling, “*Si dentro impetrai*”: crisis of language in the *Commedia*, in *op. cit.*, pp. 67-95, p. 70.

¹³³ Cfr. *ibid.*

¹³⁴ Cfr. *ibid.*

Questo metodo si può vedere come un altro modo di evitare le difficoltà dell'ineffabilità. Forse la visione non si può avvicinare al lettore, non può essere tradotta in parole, ma perciò è possibile descrivere i sentimenti che possono essere il testimone della forza o dell'importanza dell'esperienza analoga.

Un esempio della situazione dove le emozioni sono descritte invece della visione stessa si rileva nel canto IV:

Io mi tacea, ma 'l mio disir dipinto
m'era nel viso, e 'l dimandar con ello,
più caldo assai che per parlar distinto.
(*Par. IV*, vv. 10-12)

Le situazioni simili, dove non era necessario che il pellegrino parli, sono citate in diversi episodi del *Paradiso*. Ripetendo questo, si ottiene la verosimiglianza.

L'esempio seguente si trova nel canto XV:

Ma voglia e argomento ne' mortali,
per la cagion ch'a voi è manifesta,
diversamente son pennuti in ali;
ond'io, che son mortal, mi sento in questa
disagguaglianza, e però non ringrazio
se non col core a la paterna festa.
(*Par. XV*, vv. 79-84)

In questi versi, si ripete di nuovo il tema dell'ineffabilità. L'autore spiega che la voglia e l'intelletto in mortali sono diversi della voglia e dell'intelletto delle anime beate, che hanno raggiunto il Paradiso. Dante pellegrino, come nessun altro mortale, non ha le capacità di intonare la propria voglia con il proprio intelletto, cioè deve sforzarsi per esprimere pensieri, domande, conclusioni. Se vuole essere capito ed esprimere le sue idee correttamente, l'uno deve cercare le parole giuste. In questi versi, Dante pellegrino ringrazia a Cacciaguida per le sue belle parole e il bell'accolto, per la felicità che il suo bisavolo dimostra. La disagguaglianza che il narratore menziona si può intendere come allusione alla disarmonia tra le sue possibilità e le sue idee, la quale è trattata anche nel *Convivio*. In questi versi, come anche in diversi episodi del *Paradiso*, Dante narratore spiega di aver deciso di lasciare parlare le emozioni, invece di provare a dipingere con le parole le visioni dell'aldilà.

Comunque, i migliori esempi di questi procedimenti di Dante si trovano negli ultimi canti del *Paradiso*. Come Dante personaggio si avvicina allo scopo del suo viaggio, alla fine del suo pellegrinaggio, alla visione di Dio, diventa tanto più difficile a Dante narratore di illustrare tutto fedelmente. Al posto delle descrizioni di queste parti del Paradiso, della

bellezza delle anime sante, si riscontrano le descrizioni dei sentimenti che il pellegrino prova guardando ciò che lo circonda. Il narratore descrive lo stupore e la meraviglia che il pellegrino sente avvicinandosi a Dio. L'intera esperienza dalla Candida Rosa sembra come un sogno, e così il narratore spiega che non può richiamare alla mente tutti i dettagli della visione. Anche se lo potesse fare, non potrebbe trovare le parole giuste rappresentare quest'esperienza fedelmente.

Nel canto XXXIII, Dante narratore di nuovo rinuncia alla descrizione di ciò che il pellegrino vede per descrivere invece i suoi sentimenti:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
Che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
Qual è colui che somniando vede,
che dopo il sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mante non riede,
cotal son io, che quasi tutta cessa
mia visione ed ancor mi distilla
nel cor il dolce che nacque da essa.

(*Par. XXXIII*, vv. 55-63)

Di nuovo, Dante narratore fa un'altra confessione dell'ineffabilità del Paradiso, cioè delle esperienze del pellegrino. Nell'introduzione, il narratore spiega che l'essenziale del Paradiso è così difficile da descrivere, che non è possibile di rappresentarlo con le parole. Quello che il narratore può illustrare è la sensazione provata dal pellegrino in quell'altra realtà. Come dopo i sogni intensi, anche dopo quest'esperienza del pellegrino è rimasta soltanto una strana sensazione, quasi una sorte del ricordo incompleto.

Con questo procedimento, con la descrizione delle emozioni invece delle visioni vere e proprie, il poeta non oltrepassa il limite dell'ineffabilità. Eppure, anche se le parole non hanno espresso le sue idee, descrivendo le emozioni, l'autore ha fatto qualcosa d'importante –ha descritto l'importanza e una sorta d'umiltà davanti al sublime che voleva descrivere ed ha dato il suo massimo per avvicinare, con i mezzi della poesia, la sua ideazione del Paradiso ai lettori.

4. CONCLUSIONI:

Questa tesi è il prodotto delle ricerche ed analisi sul motivo dell'ineffabile nella *Commedia* dantesca. Più precisamente, l'oggetto della nostra analisi era la cantica del Paradiso.

Per fare un'introduzione alla nostra ricerca, si è cominciato dal *Convivio* dantesco, cioè dalla canzone *Amor che nella mente mi ragiona* e il suo commento. Nel commento a questa canzone, il poeta distingue due tipi d'ineffabilità, da cui il primo è definito come insufficienza del suo intelletto, mentre il secondo si caratterizza come insufficienza della sua capacità espressiva, cioè la sua lingua, che non riesce a tradurre interamente neanche quello che vede.

Partiti da queste definizioni, ci si è dedicati all'analisi dei canti del Paradiso, in ricerca delle situazioni in cui il narratore fa proteste liriche, commentando l'ineffabilità di certe visioni del mondo d'oltretomba. Nell'analisi dettagliata, sono stati riscontrati numerosi momenti del pellegrinaggio in cui il narratore fa notare che non è capace di trovare le parole giuste per descrivere queste esperienze. In questi casi, Dante narratore ricorre alle analogie, alla drammatizzazione, alle descrizioni delle emozioni invece delle visioni per illustrare almeno una parte delle esperienze del pellegrino. Anche la stessa costruzione del poema si può leggere come un intento di esprimere le ideazioni del Paradiso che l'autore crea. In più, nella scelta delle parole che si riscontrano nei canti del Paradiso, si può rilevare quanto studiate esse erano. In questa tesi, si volevano presentare queste tecniche del poeta, proprio per dimostrare la diversità dei modi in cui il poeta ha espresso le sue proteste liriche contro l'ineffabilità, ma anche la varietà dei metodi con i quali il poeta cerca di superare l'ineffabilità quanto possibile.

Ciò nonostante, si riscontrano numerosi momenti in cui il poeta ammette al lettore che non può procedere con le descrizioni. In questi casi decide di "saltare" questa parte del suo racconto. In altri casi, il narratore spiega dettagliatamente in che cosa consistono le difficoltà che abborda cercando di descrivere certe parti del Paradiso.

5. BIBLIOGRAFIA:

1. Alighieri, Dante, *Convivio* in *Tutte le opere*, a cura di Fallani, Giovanni, Maggi, Nicola e Zennaro, Silvio, Grandi Tascabili Economici, Newton, Roma, 1993, pp. 880-1017.
2. Alighieri, Dante, *Paradiso* in *Tutte le opere*, a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro, Grandi Tascabili Economici, Newton, Roma, 1993, pp. 435-649.
3. Barolini, Teodolinda, *La «Commedia» senza Dio, Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Feltrinelli, Milano, 2003.
4. De Bonfils Templer, Margherita, *Le due 'ineffabilitadi' del «Convivio»*, The Dante Society of America, Arlington, 1990, pp. 67-78.
5. *Enciclopedia Dantesca 3(Fr-M)*, direttore generale Vincenzo Cappelletti, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1971.
6. Fortuna Sara, Gragnolati, Manuele, *Dante After Wittgenstein: 'Aspetto', Language, and Subjectivity from Convivito Paradiso* in *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, a cura di Fortuna, Sara, Gragnolati, Manuele, Trabant, Jürgen, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London, 2010, pp. 223-247.
7. Fortuna, Sara, Gragnolati, Manuele, Trabant, Jürgen, *Introduction: Dante's Plurilingualism* in *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, a cura di Fortuna, Sara, Gragnolati, Manuele, Trabant, Jürgen, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London, 2010, pp. 1-14.
8. Freccero, John, *Dante: The Poetics of Conversion*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1986.
9. Hawkins, Peter S., *Augustine, Dante and the Dialectic of Ineffability* in *Dante's Testaments*, Stanford University Press, Stanford, 1999, pp. 213-229.
10. Hedley, Douglas, *Neoplatonic Metaphysics and Imagination in Dante's Commedia* in Montemaggi, Vittorio, Treherne, Matthew, *Dante's Commedia, Theology as Poetry*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 2010, pp. 245-266, p. 262.

11. Ledda, Giuseppe, *L'ineffabilità della visio Dei e lo scacco del «geomètra» in La guerra della lingua: Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Longo Editore, Ravenna, 2002, pp. 299-319.
12. Moevs, Christian, *Sunrises and Sunsets*, in *The Metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford University Press, New York, 2005, pp. 147-167.
13. Pertile, Lino, 'Trasmutabile per tutte guise': *Dante in the Comedy in Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, a cura di Fortuna, Sara, Gragnolati, Manuele, Trabant, Jürgen, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London, 2010, pp. 164-178.
14. Tambling, Jeremy, *Dante and Difference: Writing in the «Commedia»*, Cambridge University Press, New York, 2007.
15. Tonelli, Luigi, *L'ineffabile nella «Divina Commedia» in Dante e la poesia dell'ineffabile*, G. Barbera Editore, Firenze, 1934, pp. 139-204.

6. SITOGRAFIA:

1. <http://www.treccani.it/vocabolario/ineffabile/>